XF 1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 17 BUCUREȘTI Nr. 1

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente se primesc la Întreprinderea de comerţ exterior ,,Libri'', Căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al ,,Revistei de etnografie şi folclor''.

«*La revue d'etnographie et de folklore*» paraît 6 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Intreprinderea de comerţ exterior «Libri», Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
Bucureşti

F-117

MTA Néprajzi Kutatócsoport Könyvtára
Budapest

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 17 1972 nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

DUŠAN HOLÝ (R. S. Cehoslovacă) — Ritmul aksak în Moravia şi problemele legate de notarea lui. 3
RADU O. MAIER — Încercare de reconstituire a morilor antice din România. 21
OFELIA VĂDUVA şi ION VĂDUVA — Statistica matematică, instrument de cercetare etnologică. 31

MATERIALE

IORDAN DATCU — Artur Gorovei în lumina „Amintirilor'' sale 41

CRONICĂ

MARIANA KAHANE—Orientări şi aspecte ale cercetării folclorului în S.U.A. (I). 55
GEORGETA STOICA — Primul Congres internaţional de etnologie europeană. 67
ION VLĂDUŢIU — Călătorie de studii în Danemarca. 73
GHIZELA SULIŢEANU — Simpozionul de folclor balcanic de la Ohrida. . . . 81

RECENZII

CHRISTO VAKARELSKI, *Bulgarische Volkskunde*, Berlin, 1969 (Ion Taloş). . . 85
Tools and Tillage, vol. I, Copenhaga, 1969 (Georgeta Moraru-Popa şi Cornelia Belcin). 86

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 1–90, Bucureşti, 1972

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 17 1972 Nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

DUŠAN HOLÝ, Le rythme « aksak » en Moravie et les problèmes concernant sa transcription 3
RADU O. MAIER, Essai de reconstitution des moulins antiques en Roumanie 21
OFELIA VĂDUVA et ION VĂDUVA, La statistique mathématique, instrument de recherche ethnologique 31

MATÉRIAUX

IORDAN DATCU, Artur Gorovei à la lumière de ses « Mémoires » 41

CHRONIQUES

MARIANA KAHANE, Orientations et aspects des recherches folkloriques aux Etats-Unis (I) 55
GEORGETA STOICA, Le premier Congrès international d'ethnologie européenne 67
ION VLĂDUȚIU, Voyage d'études au Danemark 73
GHIZELA SULIȚEANU, Le Symposium de folklore balkanique d'Ohrid 81

COMPTES RENDUS

CHRISTO VAKARELSKI, *Bulgarische Volkskunde*, Berlin, 1969 (Ion Taloș) . . 85
Tools and Tillage, vol. I, Copenhague, 1969 (Georgeta Moraru-Popa et Cornelia Belcin) 86

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 1–90, București, 1972

STUDII

RITMUL AKSAK ÎN MORAVIA ŞI PROBLEMELE LEGATE DE NOTAREA LUI

DUŠAN HOLÝ
R. S. Cehoslovacă

1. După cum se ştie, datorită etnomuzicologului român Constantin Brăiloiu ritmul şchiop este numit ritm aksak. Brăiloiu a fost acela care a înlocuit — şi trebuie să-i dăm dreptate în această privinţă — denumirea mai veche a lui Bartók de ,,ritm bulgăresc'', de altfel nepotrivită, prin termenul turcesc ,,aksak''[1]. Se înţelege că acest ultim termen era cunoscut şi mai înainte, însă numai în teoria muzicală turcească. Dar în vreme ce acolo însemna numai una din formele concrete ale ritmului şchiop, Brăiloiu a denumit — după discuţiile cu specialistul turc Adnam Saygun — cu termenul ,,aksak'' (în traducere ar însemna şchiop, legănat) tot sistemul ritmic care, prin trăsăturile lui esenţiale, se deosebeşte de ştiinţa clasică europeană despre ritm.

Spre deosebire de ritmul clasic, unde timpii măsurii (unităţile de bază) sînt egali (şi deci putem spune că ritmica e monocronă sau monometrică), ritmul aksak se caracterizează prin aceea că timpii nu sînt la fel de lungi. De asemenea, nici diviziunea nu reiese totdeauna din împărţirea diferiţilor timpi în jumătăţi (aşa cum reiese în ritmica clasică), ci ea se sprijină şi pe o diviziune fragmentară, mai subtilă. În acelaşi timp, grupele ritmice din care se formează măsurile se menţin de obicei cu o neobişnuită precizie şi fermitate.

---

[1] C. Brăiloiu, *Le rythme aksak*, Abbeville, 1952. Cît priveste concepţia lui Bartók despre aşa-zisul ,,ritm bulgăresc'' trebuie să subliniem faptul că el a pornit de la studiile sugestive ale specialiştilor bulgari: D. Christov, *Bases rythmiques de la musique populaire bulgare* şi V. Stoin, *Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik*. Chiar dacă Bartók susţine denumirea de ,,ritm bulgăresc'' (... Trebuie să mulţumim Bulgariei că am cunoscut acest ritm...), precizăm, în acelaşi timp, că el vorbeşte, în mod consecvent, numai despre *aşa-zisul* ritm bulgăresc. De altfel acest lucru este exprimat şi în timpul studiului său, în care se ocupă de aceste probleme: aşa-zisul ritm bulgăresc. (Comp. colecţia de studii, N. Bartók, *Postrehy a názory*, Bratislava, 1965, p. 150—161, mai cu seamă p. 156—160).

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 1, p. 3—19, Bucureşti, 1972

Plecînd de la studiul lui Brăiloiu, definiția ritmului aksak, amintită mai sus, poate fi considerată numai ca o caracteristică foarte generală a ritmului șchiop care e, de altfel, destul de bogat. De aceea, definiția fiecărei categorii e necesar să fie precizată de la caz la caz. De pildă, pentru ritmul aksak, de care ne vom ocupa mai jos în mod detaliat, definiția lui Brăiloiu ar putea fi valabilă numai atunci cînd într-o măsură există două unități mari diferite, timpul scurt fiind notat cu o optime, iar timpul lung printr-o optime cu punct. Dacă totuși am elimina, din sistemul ritmului aksak, tipul descris, am restrînge din nou prin aceasta semantica termenului aksak (adică șchiop, legănat etc.) și ar trebui să redeschidem discuția în jurul acestei denumiri. În acest caz, s-ar ajunge la îndepărtarea altor idei despre forma concretă a ritmului șchiop. La urma urmelor, după cum se va vedea, despre raportul dintre timpii diferiți se pot formula concluzii pripite, dacă nu efectuăm în prealabil măsura obiectivă a diferitelor valori. După cum știm și de la naturaliști, în măsura în care ne mulțumim cu exactitatea percepțiilor senzoriale, în aceeași măsură explicațiile noastre vor fi simpliste. Chiar dacă facem apel la o măsurare amănunțită, ne ciocnim la fiecare pas de dezacordul și contradicțiile cu explicațiile obișnuite și sîntem obligați să construim alte teorii mai complicate, care să corespundă noilor experiențe și realități.

Denumirea de ,,ritm bulgăresc'' folosită de Bartók (pe care, după cum am arătat, Bartók l-a minimalizat consecvent cu atributul ,,așa-zis'') este nepotrivită pentru un sistem ritmic dat, nu numai pentru faptul că nu-l definește calitativ, ci și pentru aceea că Bulgaria e doar locul unde a fost descoperit. Bartók era conștient de acest fapt, însă Brăiloiu este acela care a formulat concluzii mai detaliate despre aria de răspîndire a acestui ritm (în afară de Bulgaria, România și Turcia) și în Iugoslavia, Albania, Grecia, Armenia, Turkestan, India, la berberi, tuaregi, beduini, la negrii din Africa, ba chiar și la basci, în sud-vestul Europei. Constatările lui Brăiloiu le putem azi oarecum lărgi. După cîte știu, ritmul aksak apare și la populația maghiară[2], chiar dacă se întîlnește într-o măsură mai mică decît în Slovacia, de unde a ajuns pînă în Moravia de răsărit[3]. Aici însă se termină pe neașteptate, ca și cum cineva ar fi pocnit dintr-un bici fermecat. Mai departe, spre apus, pe teritoriul Cehoslovaciei, nici urmă de un astfel de ritm. Este unul din elementele foarte expresive care, împreună cu altele, formează înăuntrul Europei o graniță culturală, în așa fel încît una din părți se află strîns lipită de sfera culturii Europei occidentale, în vreme ce unele din rădăcinile celeilalte pătrund adînc în spațiul Europei de răsărit, adică în sud-estul Europei. În cultura muzicală populară din Moravia răsăriteană găsim, în primul rînd, un asemenea ,,beat'' fundamental al instrumentelor de acompaniament, tendințe ritmice analoge și același tip de aksak în patru timpi[4].

---

[2] D. Holý, *Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik. Volkstümliche Tanzmusik auf der mährischen Seite der Weissen Karpaten*, Brno, 1969, p. 165; vezi trimiterile la literatură. Și Bartók (*op. cit.*, p. 158) vorbește despre urmele acestor categorii de ritmuri în muzica populară maghiară.

[3] Vezi D. Holý, *op. cit.*, p. 82—87.

[4] Vezi E. Comișel, *Curs de folclor. Noțiuni de polifonie și armonie populară*, Conservatorul ,,Ciprian Porumbescu'', București (rotaprint), modelul 36, p. 29.

2. Descoperirea ritmului șchiop în Moravia de răsărit nu se datorește nici unuia dintre folcloriștii de azi și de fapt nu folcloristului (mă refer la pregătirea de bază), ci unui biolog — și, dacă vreți, biolog și etnograf în aceeași persoană, Vladimir Úlehla[5].

Úlehla nu și-a formulat teoria sa asupra ritmului numai pe baza unor aprecieri oarecare, ci a urmat și o metodă obiectivă de măsurare, folosită întîia oară de Leoš Janáček. În 1922, Janáček a cerut Ministerului școalelor de atunci să achiziționeze cronoscopul lui Hipp, cu ajutorul căruia a putut să măsoare valorile de timp, cu o precizie de o miime de minut[6]. Cu ajutorul acestui aparat, Janáček a măsurat numai cîteva fragmente muzicale, iar prefața la *Cîntecele de dragoste* din Moravia a încheiat-o cu această frază: „pentru o lucrare științifică despre cîntecele populare, măsurarea ar trebui dusă pînă la finețea unei miimi de secundă”[7]. Metoda măsurii obiective a ritmului a fost utilizată și de elevul lui Janáček, Hynek Bim, care, după cum ne informează Úlehla[8], s-a folosit de un aparat telegrafic. După aceea, prin anii 30, Úlehla a început să imprime ritmul cîntecelor populare din Moravia pe bandă de film[9].

Nu voi analiza aici detaliat teoria lui Úlehla asupra ritmului[10]. Ceea ce e interesant, înainte de orice, e faptul că Úlehla a folosit, concomitent cu Const. Brăiloiu, și cu totul independent de el, pentru descrierea tipului de ritm din Moravia de răsărit, termenul de aksak, fără însă să-l denumească ca atare. În cîteva locuri din publicația sa, *Cîntece vii*, Úlehla afirmă că multe melodii din această regiune șchioapătă față de accent[11].

Un alt pas important în cunoașterea ritmului aksak din Moravia îl constituie studiile lui Ivo Stolařík care, în cercetarea ritmului, a recurs, de asemenea, la metoda măsurării. Stolařík a măsurat semnele grafice, pe care apoi le-a imprimat pe bandă de magnetofon[12]. El a atras cel dintîi atenția (în 1952) asupra prelungirii celui de al doilea timp în măsura de „două pătrimi” — și anume în dansul *Ověnžok* (Cununița) din Hrčava, un sat de munte în Silezia. (Mai departe, vom folosi pentru această măsură denumirea de „două pătrimi”, chiar dacă, în astfel de cazuri, despre măsura de două pătrimi nu ar trebui să vorbim; și asta pentru că aici nu există doi timpi egali, — așadar două pătrimi.)

---

[5] Comp. V. Úlehla, *Padesát moravských pisni*, Praga, 1940, prefață; de asemenea, *Zivá pisen*, Praga, 1949.

[6] „În armonia ritmului e ceva autentic, sclipitor, pîlpîitor și estompat, ceva pe care metronomul nu poate să-l redea, miimile!” Aceste cuvinte au fost scrise de Janáček pe o foaie găsită printre numeroasele lui manuscrise. (Comp., L. Janáček, *O lidově pisni a lidově hudbě. Documenty a studie.* Praga, 1955, p. 77). Noi cei de azi dispunem de posibilități incomparabil mai mari. Putem măsura pînă la miimi de secundă, ceea ce a fost visul lui Janáček. Încetinind ritmul înregistrării și folosind așa-zisa microscopie sonoră, putem măsura ritmul cu o încă și mai mare precizie.

[7] Vezi *Moravské pisni milostné* I, Praga, 1930, p. XIV.

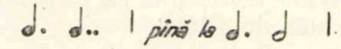
[8] Vezi V. Úlehla, *Živá píseň*, ed. cit., p. 312.

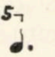
[9] *Ibidem.*

[10] Parțial, am încercat în articolul *K problematice rytmiky táhlé pisně*, în „Slovácko” II, 1960, nr. 7, p. 6—27. După cum se poate vedea din titlul studiului, e vorba numai despre teoria lui Úlehla, privitoare la ritmul cîntecelor tărăgănate. Comp. și lucrarea citată, *Probleme...*, p. 47—49; vezi, de asemenea și studiul meu, *Otázky textových a hudebnich metro-rytmických vztahu v táhlé pisni východniho typu*, în „Cesky lid”, 56, 1969, p. 130—138.

[11] Vezi V. Úlehla, *Zivá pisen*, ed. cit., de pildă, p. 152.

[12] Comp. I. Stolařík, *Lidová hudebni tvorivost na Hrčavě*, în „Radostná Zemé”, II, 1952, p. 3.

Prelungirea celui de al doilea timp în *Cununița* din Hrčava a fost considerată de Stolařík ca absolut precisă, referindu-se, în același timp, și la cercetătorul bulgar, Dobri Hristov[13]. Stolařík a subliniat faptul că nu e vorba de o prelungire agogică, ci de o neregularitate ritmică, precisă, din punct de vedere matematic. Ceva mai tîrziu, în 1958, în paginile monografiei lui Stolařík despre satul Hrčava, Jaromír Gelnar s-a exprimat ceva mai circumspect[14]. Însă, cu patru ani mai înainte (în 1954), Gelnar a atras atenția asupra referințelor date de Stolařík în legătură cu un fenomen similar de prelungire a celui de al doilea timp în măsura de două pătrimi, fenomen existent într-un dans al muntenilor din Moravia de sud-est, *Sedlácké* (Țărăneasca)[15]. Gelnar a afirmat că în acest dans există o prelungire a celui de al doilea timp: i s-a părut că raportul dintre primul timp și al doilea ar putea fi exprimat în trei feluri: 

sau în mod excepțional: 

Dacă împărțim aceste valori în șaisprezecimi, obținem relațiile 6 :7,6 : 8 și 4 : 6 sau dacă, pentru o mai bună comparație cu valoarea medie, stabilită statistic și menționată mai jos, a raportului dintre primul și al doilea timp de la primul număr al relațiilor amintite, transpunem pe bază de 12, obținem relațiile 12 : 14, 12 : 16 și 12 : 18; media acestor valori fiind așadar 12 : 16.

În același an cu Jaromír Gelnar, într-un referat, ținut la seminar, am afirmat pripit că ambii timpi ai acestui dans sînt la fel de lungi, că în primul dintre ei se menține raportul 1 : 2, iar în celălalt 2 : 3. Raportul din primul timp mi s-a părut mai viguros decît în cel de-al doilea. Și astfel am stilizat toate imprimările *țărăneștilor* mele pînă în momentul cînd am început să măsor în mod obiectiv ritmul acestui dans[16], și acest lucru cu ajutorul inginerului Otakar Pokorný[17].

Metoda noastră facilitează măsurarea ritmului cu o precizie de plusminus trei miimi de secundă și pe baza ei am cercetat ambele concluzii formulate subiectiv, — a mea și a lui Gelnar. În același timp, a ieșit la iveală faptul că în ambele concluzii exista totuși un sîmbure de adevăr. Din punct de vedere statistic, am constatat că în relațiile 12 : 14, 12 : 16 nu e vorba de o prelungire și nici chiar în relația 12 : 18 (deci în relația 12 : 16), ci, după cîțiva interpreți populari, în relația 12 : 13. Subliniez însă faptul că e vorba de o valoare medie și că, în diferitele măsuri, raportul a fost mai viguros, că timpii au fost la fel de lungi și că în mod excepțional cel de-al doilea timp a fost insezisabil mai scurt. Așadar, nu e vorba de o prelungire matematic precisă. Pe lîngă cele spuse de mine despre inegalitatea cursului ritmic, în cadrul celor doi timpi, am mai constatat că, în primul caz, nu e vorba de relația 1 : 2, ci (din nou după media cîtorva interpreți) de un raport fracționat 1 : 2, 8 ; că în timpul al doilea avem relația 2 : 3 și nu 1 : 2,2. Recapitulînd, obținem următoarele : la primul timp nu e vorba de relația 1 : 2, ci de o tendință către relația 1 : 3, iar la timpul al doilea nu e vorba de relația 2 : 3, ci de tendința de a se menține relația 1 : 2. Dacă Gelnar a perceput prin simplul auz prelungirea celui de-al doilea timp, în ce mă privește am atras atenția asupra inegalității cursului ritmic dinăuntrul acestor doi timpi. Amîndoi am stabilit acest lucru, însă mai puțin precis decît s-a putut determina ulterior cu ajutorul măsurării obiective.

---

[13] Comp. D. Christov, *Techničeskaja strojez na bàlgarskata narodna muzika*, Sofia, 1928, p. 7.

[14] Vezi I. Stolařík, *Hrčava*, Ostrova, 1958, p. 244.

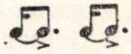
[15] Vezi Z. Jelinková, *Lidové tance na Slovácku*, Praga, 1954, p. 36.

[16] Comp., de pildă, D. Holý, *Improvizace, jeden z důležitých zdrojů variačního procesu ze stanoviska hudebního*, în ,,Slovácko", I, 1959, p. 10. n.

[17] Comp. D. Holy — O. Pokorný, *Über die Anwendung der graphischen Dynamik — und Rhythmusaufzeichnung bei der Untersuchung der Musikfolklore*, în ,,Sborník prací filosofické Fakulty brněnské University", 1963, F. 7, p. 107—116; D. Holý, *Probleme. . .*, p. 164—174

3. Așadar, măsurarea a înlesnit o mai bună cunoaștere a acestei scheme ritmice, însă la întrebarea, de ce acest ritm se prezintă astfel și nu altminteri, metoda măsurării nu dă nici un răspuns.

Cel mai ușor, am izbutit să explicăm de ce timpii cu soț (deci a doua și a patra valoare ritmică din măsură) sînt mai lungi decît cei fără soț (deci prima și a treia) ; acest lucru reiese din transpunerea în timp a accentului dinamic[18]. Mult mai puțin am reușit să lămurim de ce desfășurarea ritmică e variată în primul și al doilea timp și de ce al doilea timp e mai lung? Aici se cuvine să subliniem faptul că aceste tendințe sînt similare într-o serie întreagă de regiuni[19]. Relația din primul timp e de obicei mai viguroasă decît în timpul al doilea, iar acesta din urmă e adesea mai lung decît primul. Cunoaștem aceste lucruri nu numai din simpla ascultare, ci și după cîteva sondaje parțiale, efectuate prin metoda măsurării[20]. Însă, analize mai amănunțite ne lipsesc.

Lucrul cel mai interesant din dansul *Țărăneasca* este acela că amîndoi timpii accentuați din măsură, deci al doilea și al patrulea timp, sînt relativ egali, din punct de vedere dinamic ; însă timpii fără soț, neaccentuați, prezintă lungimi diferite. (Compară diagrama din anexa nr. 1.) În lămurirea acestui fenomen cu greu ne descurcăm cu un singur punct de vedere. Ar fi o eroare din partea aceluia care ar miza numai pe latura tehnică a unei piese, cîntată la instrumentele cu coarde, de care tipul de ritm dat e legat în mod nemijlocit. Variația dintre felul cum arcușul alunecă în sus sau în jos constituie numai una din cheile pentru limpezirea acestui fenomen. A doua cheie constă în fenomenul contrastului, ba chiar în efortul subconștient de a se distinge primul de-al doilea timp, iar a treia cheie o aflăm în mișcările dansului. În sfîrșit, ultima cheie pentru dezlegarea acestei enigme am putea s-o căutăm chiar în relațiile matematice ale măsurii din dansul respectiv. Dacă totuși pornim de la egalitatea ca durată a timpilor cu soț, accentuați, ai așa-zisului acompaniament ,,duvaj'' și de la diversitatea timpilor fără soț, unde cel de-al doilea e aproape inobservabil mai lung (însă, în același timp, clar) și tot astfel dacă pornim de la schema rotunjită 1 : 3 la primul timp și 1 : 2 la al doilea timp și dacă vom încerca să exprimăm această desfășurare ritmică prin note, obținem schema  Prima subdiviziune din cel de-al doilea timp este, așadar, cu jumătate mai lungă decît în primul timp, ceea ce înseamnă că e foarte aproape de unul din caracterele ritmului aksak, despre care am vorbit la începutul acestei expuneri. Dacă prefigurăm acest timp, obținem pentru muzică fragmentul respectiv $\frac{17}{32}$, — măsura de șaptesprezece treizecidoimi.

---

[18] Vezi J. Hutter, *Hudební myšlení. Od peavýkřiku k vicehlasu*, Praga, 1943, p. 106, 152 ; Vezi și Bartók, *op. cit.*, p. 160.

[19] Comp. D. Holý, *Probleme . . .*, p. 164 n., comp. maí cu seamă trimiterile la elementele de comparație. Mai departe, vezi recenzia lui A. Vicol despre cartea lui L. Lajtha, *Széki Gyüjtés* în ,,Revista de folclor'', an III, 1958, p. 131.

[20] Vezi D. Holý, *Instrumental and Vocal Performance of Dance Music in the Horňácko District of Sonth East Moravia*, în ,,Journal of the IMFC'' XV, 1963, p. 67. Compară, mai departe, și K. Dvořák, *Sdruzená lidová nástrojová hudba v Hrochoti pod Polanou*, lucrare de diplomă la Universitatea J. E. Purkyně, Brno, 1968, în mss.

Această matematică nu corespunde imaginației muzicantului, cîntărețului sau dansatorului popular și nici structurii generale a formelor ritmice, care izvorăsc, în mod clar, din ritmurile schematice ale măsurii de două pătrimi și care sînt numai ulterior adaptate la ritmul aksak, șchiop. Sub acest aspect, am putea vorbi și despre un fel de deformare a măsurii de două pătrimi. Mult mai just mi se pare faptul de a sublinia aici ce anume a spus cîndva Bartók despre aceste ritmuri[21] : că e vorba de ritmuri naturale, care se conduc după reguli construite ad-hoc și nu după teoriile clasice. Ele sînt în mod exclusiv numai rezultatele practicii. Măsura de două pătrimi și ritmurile schematice sînt soluțiile noastre teoretice; în vreme ce toate abaterile de la teoria clasică sînt practica muzicii populare.

Aria unde apare ritmul aksak în Moravia am circumscris-o deocamdată la localitatea Hrčava din Silezia și Horňácko din împrejurimile Velké nad Veličkou. Faptul că ne-am fixat atenția asupra acestor două localități își are explicația lui. Aici am surprins o neîntreruptă tradiție muzicală și aceste ritmuri, după cum se știe, sînt legate de această tradiție, — cu toate acestea izbutesc uneori să supraviețuiască, chiar numai în cîntarea vocală. Ritmul aksak se întîlnește și în alte părți din Moravia de răsărit, însă aici în majoritate s-au transformat formele folclorice (cum ar spune un biolog), urmînd oarecum o altă direcție. Purtătorii lui au devenit membrii celor mai variate ansambluri, care, într-o anumită măsură, pornesc de la tradiția locală[22]. Aceștia au refăcut și au transformat multe lucruri deseori fără voia lor, alteori le-au prefăcut intenționat. Noile ansambluri se influențează puternic unele pe altele, încît, de fapt, din dialectele muzicale se creează un fel de interdialecte. Procesul se desfășoară la fel ca și evoluția limbii, cînd în diferite ținuturi dialectul local tradițional se amestecă cu un alt dialect vecin, eventual cînd în sfera acestuia pătrund forme de circulație mai largă, regională. În felul acesta se șterg particularitățile și multe elemente specifice cad în uitare.

4. Știm deja de mai înainte că transcrierea unor asemenea piese cum e *Țărăneasca* muntenilor creează dificultăți cercetătorilor. O mărturie elocventă, în această privință, ne oferă recentul experiment efectuat

---

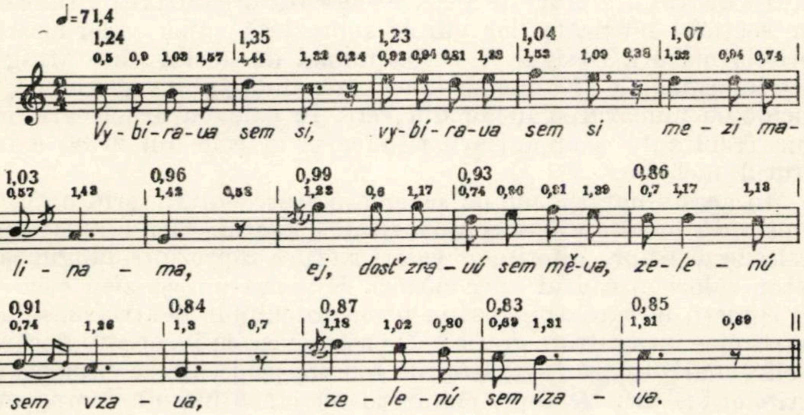
[21] Comp. B. Bartók, *op. cit.*, p. 154 n.

[22] Vezi H. Bausinger, *,,Folklorismus'' jako Mezinárodní jev,* în ,,Národ opusné aktuality'', VII, 1970, p. 217—222.

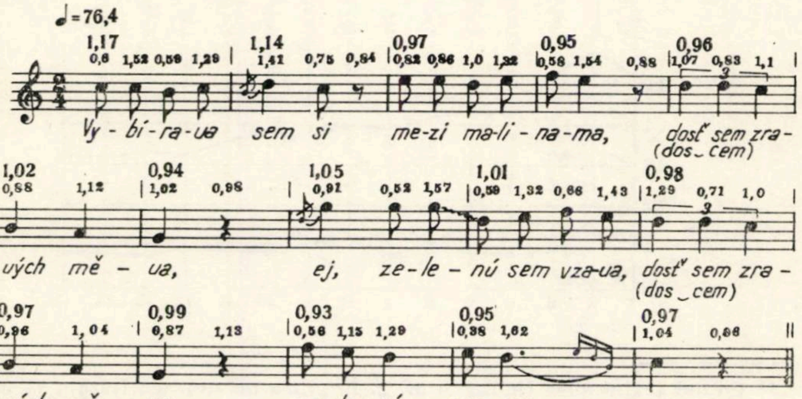
pentru notarea unei melodii a acestui dans. Operația a fost făcută de peste 30 de transcriitori[23]. Este vorba de cîntecul de joc: „Am cules afine”, executat de doi cîntăreți deosebiți.

Ca să putem face aprecieri mai generale despre importanța acestei experiențe nu trebuie să ocolim caracteristicile și citatele din ambele exemple transcrise.

Cîntărețul nr. 1 (Josef Zeman, născut în 1909 la Velka nad Veličkou; înregistrare magnetofon din 1962).


♩=71,4
Vy-bí-ra-ua sem si, vy-bí-ra-ua sem si me-zi ma-
li-na-ma, ej, dosť zra-uú sem mě-ua, ze-le-nú
sem vza-ua, ze-le-nú sem vza-ua.

Cîntărețul nr. 2 (Martin Holý, născut în 1902, Hrubá Vrbka; înregistrare magnetofon din 1962).


♩=76,4
Vy-bí-ra-ua sem si me-zi ma-li-na-ma, dosť sem zra- (dos_cem)
uých mě-ua, ej, ze-le-nú sem vza-ua, dosť sem zra- (dos_cem)
uých mě-ua, ze-le-nú sem vza-ua.

---

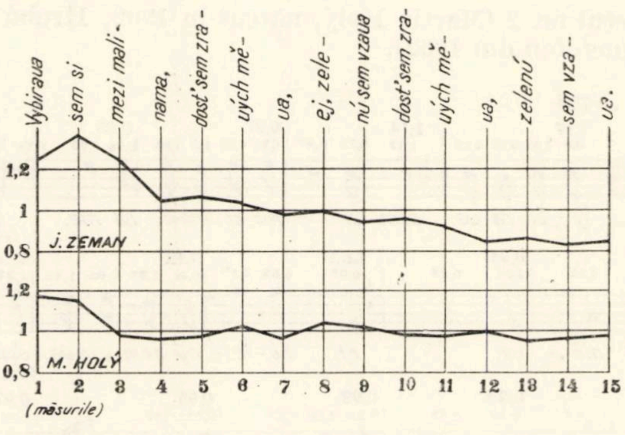
[23] Despre experiența cu această transcriere s-a scris în cîteva rînduri la noi. Ultimii, K. Sedlácek și A. Sychra. Sub influența broșurii scrisă de aceștia din urmă (*Hudba a slovo z experimentálního hlediska* I, Contribuții la studiul percepțiilor fiziologice, psihologice și estetice ale melodiei, muzicii și graiului, Praga, 1962 am făcut un experiment nu însă cu transcrierea unui text de limbă, ci, ca folclorist, am ales o piesă folclorică. Cu acest experiment, am vrut să verific în ce măsură muzicienii specialiști vor fi în stare să distingă nuanțele care există între cele două înregistrări. Scopul propus a fost atins numai în parte, deoarece transcrierile au fost în cea mai mare parte nereușite. Însă, după cum vom vedea, experiența n-a fost inutilă.

Melodia cu două pătrimi a cîntecului, ales pentru experienţă, o împărţim, după construcţia versurilor, în şase secţiuni muzicale :

Vybiraua sem si	4 + 2	a A
mezi malinama	4 + 2	a A^3
dost' sem zrauých měua	3 + 2 + 1	b B
ej, zelenú sem vzaua,	3 + 4	c C
dost' sem zrauých měua	3 + 2 + 1	b B
zelenú sem vzaua.[24]	3 + 2 + 1	b D

În dreapta, alături de text, e indicată organizarea ritmică a diferitelor secţiuni muzicale, iar cifrele reprezintă suma valorilor ritmice în diferitele măsuri. Desigur, e vorba numai de acelea care atrag spre ele sunetele principale ale melodiei, al căror număr din secţiunea muzicală coincide cu numărul silabelor din vers. În coloana următoare, e indicată forma rezultantă a organizării ritmice şi în cele din urmă e menţionat conturul melodic.

În aceste notaţii, numai schema e reprezentată prin note, în vreme ce imaginea precisă a desfăşurării ritmice şi a mişcării e redată prin cifre. Cifrele de deasupra diferitelor valori ritmice reprezintă lungimea medie a acestor valori în cadrul unei măsuri. E vorba de aşa-zişii coeficienţi ritmici corecţi, la care ajungem în urma calculului pentru măsurarea valorilor ritmice înregistrate grafic[25]. De asemenea, la începutul fiecărei măsuri (cu cifre mari) există coeficienţi de tempo, prin care se exprimă lungimea diferitelor măsuri. De fapt, cîntăreţii nu cîntă într-un tempo mecanic[26],



---

[24] Prezint textul după cîntăreţul nr. 2. În prima măsură, din fraza a IV-a, am putea, după propunerea lui K. Vetterl şi J. Gelnar, să omitem la numărătoare interjecţia ,,ej", aşa că pentru această frază, ar ieşi schema 2 + 4. Însă, deoarece în acest loc, la interpretare, nu lipseşte aproape niciodată interjecţia, am păstrat în prima măsură a acestei fraze suma de 3. (Comp. K. Vetterl — J. Gelnar, *K otázkám písňové katalogizace nápěvů* în ,,Zprávy společnosti československých národopisců", Acad. cehoslovacă de ştiinţe şi în ,,Slovenskej národopisnej spoločnosti", Academia slovacă de Ştiinţe, 1961, p. 13—21).

[25] Comp. D. Holý — O. Pokorný, *O přesnou a přehlednou notační fixaci rytmu*, în ,,Ceský lid", 51, 1964, p. 317—319.

[26] Omul nu-i maşină şi nici aparat de măsurat, iar uniformitatea aparatului abia dacă ar putea să acţioneze estetic. Comp. A. Sychra, *Kam vaprosa za eksperimentalnoto izsledovane v estetikata*, în ,,Bulgarska muzika", XIII, nr. 9, 1962, p. 10.

ci într-un tempo liber, care de obicei este mai pregnant la începutul dansului. Ne putem da seama de acest lucru urmărind diagramele anexate şi coeficienţii de tempo la cîntăreţul nr. 1 (Josef Zeman).

Ca să ne dăm seama de cifrele menţionate deasupra diferitelor valori ritmice şi măsuri (compară cele două probe notate), trebuie să precizăm că coeficienţii ritmici corecţi reprezintă abateri relative de la lungimea medie a duratei din cadrul unei măsuri. Dacă valoarea reală (măsurată) e mai mare decît lungimea medie a duratei din măsură, atunci coeficientul corect este exprimat prin cifre de la 1 în sus. Dacă valoarea reală ritmică e mai scurtă, în acest caz coeficientul corect e exprimat prin cifre sub 1. Dacă valoarea ritmică măsurată concordă cu lungimea medie a duratei în măsură, atunci ea este egală cu coeficientul corect al cifrei 1. Cine citeşte cu atenţie poate deduce desigur că suma coeficienţilor ritmici corecţi este totdeauna egală cu numărul timpilor din măsură. Dacă măsura are patru durate, suma coeficienţilor ritmici corecţi dă cifra 4. Dacă are trei durate, suma coeficienţilor dă 3 ş. a. m. d. La numărul duratelor se adaugă şi pauzele.

De asemenea, fixăm şi relaţiile reciproce agogice şi de tempo. Cifrele menţionate deasupra diferitelor măsuri exprimă abateri relative de la lungimea medie a măsurii din fragmentul cercetat. Suma acestor cifre dă iarăşi numărul măsurilor. În cazul nostru, al cîntecului de 15 măsuri, după numărătoarea coeficienţilor corecţi de tempo obţinem cifra 15. (Dacă toate măsurile ar fi egal de lungi, coeficienţii lor ar fi egali cu 1).

În ambele exemple se poate surprinde tendinţa spre realizarea celor două ţeluri ale fixării pe note : 1) transcrierea pe note (literar) şi 2) transcrierea cît mai precisă (fonetică). Ambele se completează reciproc şi denumirile închise între paranteze, folosite de lingvişti pentru a indica modalităţile de transcriere a limbii (literară şi fonetică) le putem folosi just în acest context. Nu avem decît să comparăm transcrierea fonetică, de pildă, în pronunţarea cuvîntului „dub" (dup — mă gîndesc la pronunţarea cuvîntului situat la sfîşitul frazei) cu stilizarea ritmică a celor înregistrate în cadrul notării obişnuite. Această analogie e mai mult decît expresivă. Fiecare ceh, care învaţă să citească şi care respectă normele de azi ale pronunţării literare, va pronunţa cuvîntul scris *dub*, nu cu sonora *b*, ci aşa cum l-ar scrie fonetistul — „dup". De asemenea, oricine se familiarizează cu normele de bază ale ritmicii din dansul *Ţărăneasca* din Horňácko va citi ritmul schematic înregistrat aşa cum se aude în realitate (cu alte cuvinte, reproducerea lui se va apropia de acei coeficienţi adăugaţi, iar nu aşa cum ar suna înregistrarea schematică, reprodusă cu precizie).

După cum ştim, măsura de „două pătrimi" din dansul *Ţărăneasca*, despre care este vorba, printre multe altele, şi în cîntecul ales pentru experiment, nu poate fi divizată mecanic în două jumătăţi. Ştim că primul timp e mai scurt decît al doilea. E vorba de o specie de ritm aksak, şchiop, în care se calculează altfel decît sîntem obişnuiţi după teoria muzicală elementară. Raportul mediu dintre primul şi-al doilea timp poate fi redat prin cifrele 12 : 13 şi pe deasupra nu sînt egale nici cele patru valori ale *beat*-lui, creat de acompaniamentul „duvaj" contră şi bas[27]. În primul timp există o tendinţă de a se menţine raportul 1 : 3

---

[27] Poate nu-i nevoie să explicăm la nesfîrşit folosirea acestor termeni curenţi în folcloristica actuală ; contră = acompaniament de vioară şi violă.

(raportul e totuşi în medie mai puţin viguros — după cîţiva interpreţi, e vorba de relaţia 1 : 2,8), iar în al doilea timp apare tendinţa de a se menţine 1 : 2 (la care raportul e iarăşi mai viguros ; — în medie, la cîţiva interpreţi, 1 : 2,2). Chiar dacă procesul ritmic nu-i la fel în diferitele măsuri pe baza comparaţiei lungimilor relative de la acompaniamentul ,,duvaj'' de patru timpi, cu patru ,,contraşi'' în acompaniament, putem trage concluzia că abaterile nu depăşesc limita de 40 milisecunde de la valoarea medie[28], ceea ce înseamnă o precizie remarcabilă.

Adaug totuşi că, chiar dacă e vorba de o măsurare obiectivă, la care putem judeca proporţiile valorilor măsurate după efectul exterior, independent de simţuri, se cuvine să recunoaştem, cu toată modestia, că nici pe departe nu coincide cu realitatea. Şi asta nu numai pentru faptul că măsurăm cu o precizie de o miime de secundă, ci şi din alte motive. Este locul să ţinem seamă şi de variaţia produsă de viteza magnetofonului, la fel şi de aparatul de înregistrat cu care se realizează graficele, dar mai ales trebuie să contăm pe lipsa de precizie, rezultată de pe urma măsurării grafice la zecimi de milimetru. Dacă am spus mai sus că surprindem ritmul cu o precizie de plus-minus trei miimi de secundă, e necesar ca acel plus-minus să-l subliniem cu toată tăria. Acest lucru e destul de cunoscut în cercurile specialiştilor şi îndeosebi în sfera acelor discipline în care se lucrează de mai mult timp pe bază de experimente şi metode de măsurare[29].

Transcriitorii n-au cunoscut rezultatele măsurărilor obiective, de care ne-am ocupat mai sus. Dimpotrivă, sarcina lor a fost aceea de a nota particularităţile ritmului şi mai cu seamă de a surprinde deosebirile dintre cele două execuţii.

5. Experienţa a fost efectuată în mod anonim cu anii III şi IV la unul din conservatoarele noastre, în anul şcolar 1966—67[30]. În total au fost 30 de studenţi, aşa că urma să avem 30 de notaţii cu cîntăreţul nr. 1 şi 30 cu cîntăreţul nr. 2. În schimb sînt numai 29 la amîndoi cîntăreţii, deoarece, în două cazuri, notaţia nu s-a efectuat. În afară de aceasta, mai adaug şi faptul că notaţia n-a fost strict limitată. În afară de studenţii de la conservator, materialul cîntăreţului nr. 1 a mai fost notat şi de doi studenţi de la secţia muzicală a Academiei artelor frumoase şi de o studentă, care urmează muzicologia la facultatea de filozofie.

Trebuie s-o spunem, de la început, că nici măcar două exemple din cele notate nu se potrivesc în întregime. Ca un prim exemplu, citez ambele notaţii făcute la Academia artelor frumoase, ai căror autori sînt membri în orchestrele de dans (sau cel puţin erau la data efectuării acestor notaţii). Pentru studierea ritmului în notaţiile făcute de ei, acest detaliu prezintă o anumită importanţă. Ne-am fi aşteptat să realizeze nişte notaţii mai bune.

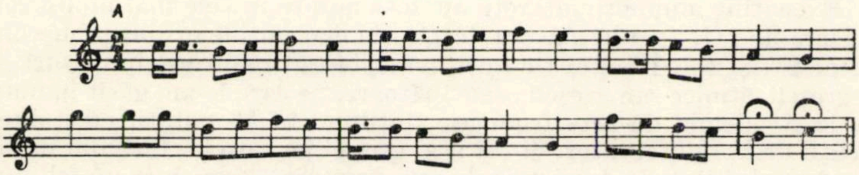
---

[28] Aici ar putea să caute un răspuns acela, care s-ar întreba de ce trebuie măsurate textele folclorice cu atîta precizie. În legătură cu aceasta, vezi B. M. Těplov, *Problemy individualnych različij*, Moskva, 1961, cap. *Čuvstvo rytma*, mai cu seamă p. 214.

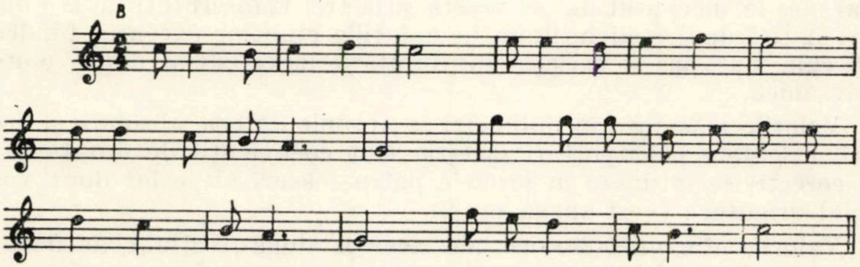
[29] Vezi V. Úlehla, *Zamyšlení nad životem*, I, II. Introducere în biologia teoretică, Praga 1946—1947, p. 153 n.

[30] De aceea, mulţumesc în mod special pedagogului respectiv, care mi-a înlesnit efectuarea acestei experienţe. Adaug că înregistrările sînt depuse în arhiva secţiei de etnografie a Catedrei de istorie şi etnografie pentru Europa centrală, răsăriteană şi de sud-est, UJEP, din Brno.

A



B



În ceea ce priveşte proporţiile de înălţime, ambele notaţii citate coincid şi deci, sub acest aspect, sînt bune. Totuşi, din punct de vedere metrico-ritmic nu sînt exacte. Cel care a efectuat notaţia A n-a consemnat exact secţiunile 3,5 şi 6 ; în locul secţiunii 3 + 2 + 1 a receptat secţiunea 4 + 2, aşa că forma finală a acestui cîntec, urmărită din punct de vedere al organizării ritmice, a ieşit a-a-a-b-a-a în loc de a-a-b-c-b-b.

Autorul notaţiei B a comis alte greşeli. În mod just, a notat rîndurile 3—6, însă a receptat greşit primele două rînduri. În locul secţiunii 4 + 2, găsim în notaţia lui (în primele două rînduri) secţiunea 3 + 2 + 1, aşa că forma finală a organizării ritmice apare iarăşi denaturată. Cel care a notat greşit primele două rînduri a săvîrşit acest lucru fiindcă n-a ţinut seamă de desfăşurarea mişcării, care, după cum am arătat mai sus, e destul de apreciabilă în execuţia cîntăreţului. Coeficienţii de durată din primele şi ultimele două măsuri sînt la primul cîntăreţ 1,24 şi 1,35 faţă de 0,83 şi 0,85, încît după 15 măsuri se ajunge la o accelerare de 50%. Cineva ar putea să obiecteze că execuţia cîntăreţului nr. 1 a fost nepotrivit aleasă pentru experienţă, din cauza „variabilităţii mişcării''. S-ar putea însă răspunde că nici a doua execuţie nu a fost notată bine.

Ambele notaţii sînt foarte caracteristice, ca şi cînd ar fi nişte prototipuri de transcrieri efectuate de conservatorişti, chiar dacă n-au nici o legătură între ele. În acelaşi timp nu erau deosebiri prea mari între studenţii anului III şi cei din anul IV.

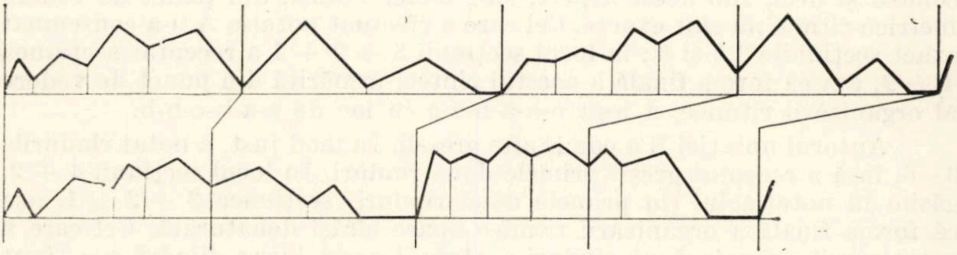
Să observăm, mai întîi, cum a fost reprodusă organizarea de bază metrico-ritmică. După notaţii se poate vedea că majoritatea transcriitorilor au sesizat organizarea de şase secţiuni melodice ale acestui cîntec. Acest fapt e confirmat de notaţiile efectuate fără indicarea organizării măsurilor, în care barele de măsuri separă numai frazele muzicale. Altfel sesizarea organizării de şase secţiuni e evidentă în notaţiile măsurii de patru pătrimi; cîte secţiuni atîtea măsuri, ceea ce , din punct de vedere al organizării metrico-ritmice a acestui cîntec de dans, e nejust.

Execuţiile ambilor cîntăreţi au fost notate în cele mai multe cazuri în măsura de 2/4, apoi în măsura de 4/4, de mai puţine ori întîlnim combinaţia de 2/4 şi 4/4. În cîteva cazuri, notaţii fără organizare în măsuri. Aceleaşi greşeli ritmice sau greşeli asemănătoare, pe care le-am găsit în notaţia A de la Academia de arte frumoase, întîlnim în 16 notaţii efectuate de studenţii de la Conservator. Şi tot aşa, greşeli pe care le întîlnim în notaţia studentului B de la Academia de arte frumoase, care, într-un fel impropriu se străduieşte să prindă variaţia de mişcare din cursul cîntecului şi mai ales la începutul lui, se repetă şi la trei transcriitori de la Conservator. Astfel de greşeli întîlnim în notaţiile ambelor execuţii, fiindcă — după cum s-a spus — variaţia de durată e la cel de-al doilea cîntăreţ relativ mică.

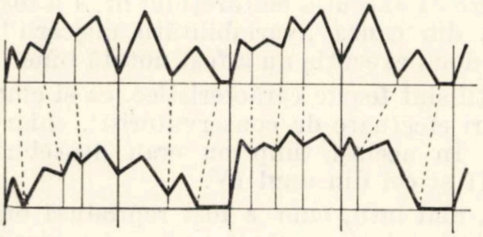
Valorile măsurate în milimetri se apropie de cele absolute şi aceste valori, calculate pe raporturi (aceştia sînt coeficienţii de durată şi ritmici corecţi) se întîlnesc în primele patru măsuri ale celor două vocale în felul următor: (vezi anexa nr. 2).

Valorile dinamico-ritmice ale acestor două secţiuni muzicale se prezintă grafic astfel:

Valori măsurate[31].



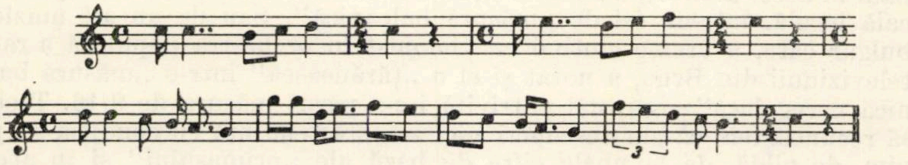
Valori ritmice măsurate, exprimate în raporturi (timpii sînt adaptaţi la o măsură unitară



---

[31] Aci s-au păstrat lungimile valorilor, inclusiv lungimile măsurilor. Lungimea acestor patru măsuri e la primul cîntăreţ 248 mm şi la cel de-al doilea, 200,8 mm.

Pentru comparaţia cu valorile măsurate, adaug notarea execuţiei cîntăreţului nr. 1, efectuată de unul dintre studenţii de la Conservator.



6. Care e în general sensul experimentului efectuat şi la ce fel de generalizare putem ajunge pe baza ei?

La majoritatea transcriitorilor putem face constatarea că n-au avut nici cea mai mică experienţă în materie de notaţie a folclorului muzical. Din conţinutul notaţiei ne dăm seama că majoritatea dintre ei nu cunoşteau ritmurile muzicii populare din Moravia de răsărit şi că cei mai mulţi nu ştiau să se orienteze nici în structura cîntecului nostru popular de tip răsăritean. Deseori nu şi-au dat seama de faptul că e necesar să se facă distincţia între elementul ritmic pe de o parte şi cel agogic şi de mişcare pe de altă parte. Majoritatea n-a fost în stare să sesizeze miezul cîntecului şi, în primul rînd, pulsaţia lui fundamentală. Nu se poate face o bună notaţie a cîntecului de dans, aşa cum a fost ales pentru această experienţă, dacă nu vom căuta să ne dăm seama de canoanele, după care cîntăreţii se adaptează la ritmurile schematice fundamentale. Nu ne putem dispensa nici de cunoştinţele despre dans, chiar şi într-o formă pasivă.

Explicaţia faptului că muzicienii, care au o pregătire muzicală dobîndită prin şcoală, nu ştiu să transcrie muzica folclorică, ba chiar nu ştiu nimic despre ea — lucru dovedit limpede de notaţiile lor — o pot aprecia, în primul rînd, pedagogii competenţi. Însă, după părerea noastră lipsa există şi n-ar fi deloc just să tratăm lucrurile cu indiferenţă. Anumite cunoştinţe despre folclor şi mai ales despre folclorul popoarelor noastre, ar trebui să aibă şi absolvenţii conservatorului. E valabil aici în permanenţă sfatul lui Janáček: nu supraestima, nu subestima, încearcă să cunoşti.

Rezultatul acestei experienţe ne învaţă, în acelaşi timp, că trebuie să fim sceptici faţă de orice notaţie de folclor muzical, şi asta chiar atunci cînd a fost efectuată de culegători cu experienţă şi cunoscători a unui atare material. De aceea, nici o analiză a folclorului muzical nu o putem duce la capăt, fără o considerare critică a notaţiilor, — dacă nu vrem să ajungem la rezultate cu totul denaturate. O notaţie corectă, din punct de vedere gramatical, clară şi bună este cea dintîi premisă pentru obţinerea unor rezultate de calitate, în acţiunea de cunoaştere a cîntecului popular.

Totuşi, pe de altă parte, nici o notaţie nu ne spune totul despre cîntec. Să ne gîndim, de pildă, ce am putea afla din notaţiile obişnuite despre existenţa ritmului aksak în Moravia. Aproape nimic sau foarte puţin.

Folcloriştii muzicali au înţeles mai demult că numai printr-o simplă ascultare nu vom putea nota atari execuţii folclorice, fără să mai vorbim de precizia cu care operează metoda măsurării obiective. Se ştie că aceste execuţii le stilizăm pe loc în timpul notaţiei, şi că niciodată nu le notăm în mod absolut fidel[32]. În legătură cu aceasta îmi amintesc că, prin 1950, un muzician bulgar pornit spre localitatea Hrubé Vrbky din ţinutul Horňácko (de unde provine şi acest tip special de aksak, de care ne ocupăm în acest articol), a notat o „ţărănească" executată de formaţia muzicală locală, într-un fel de „măsură balcanică". Sau de un alt muzician bulgar care, o vreme cîntînd ca violonist în orchestra populară a radioteleviziunii din Brno, a notat şi el o „ţărănească" într-o „măsură balcanică neregulată"; cea mai potrivită i s-a părut măsura de 9/16. Trebuie să recunoaştem că am descoperi aici această tendinţă cu condiţia să pornim, de pildă, de la unele cifre de bază ale „primaşului" şi în acelaşi timp, să nu ţinem seamă, de legătura lor cu „beat"-ul instrumentelor de acompaniament (contră şi bas). Dacă ne uităm la rubrica 6, anexată la anexa nr. 1, avem în faţă imaginea grafică a uneia din figurile ritmice principale sau cifra cu care în măsura de două pătrimi notăm schematic optimea, şi două şaisprezecimi în prima „jumătate" a măsurii, patru şaisprezecimi în a doua jumătate" a măsurii. După cum se poate vedea pe diagramă, prelungirea ultimei şaisprezecimi şi egalizarea ei ca durată cu valoarea de optime, de la începutul măsurii, apare în legătură cu prelungirea celui de-al doilea timp. Prin urmare, numai ţinînd seama de dependenţa faţă de „beat"-ul principal al instrumentelor de acompaniament (comp. rubricile 1—5, anexa nr. 1), ar fi mai potrivită notaţia în măsura de 9/16.

---

[32] Aş vrea să accentuez foarte mult asupra stilizării din timpul înregistrării textului popular muzical. Vezi, pentru aceasta, A. Sychra, *op. cit.*, p. 79 n.

După cum am arătat deja, o transcriere precisă a valorilor ritmice din aceste execuţii nu e posibilă în note muzicale obişnuite. De aceea, cred că procedeul cel mai bun este următorul: notarea schematică şi cît mai clară cu note muzicale obişnuite — iar după ce, cu ajutorul metodelor obiective de măsurare, se poate ajunge la cunoaşterea canoanelor, pe care interpreţii le respectă în diferite localităţi sau regiuni, nu trebuie să insistăm prea mult asupra notării „fonetice". Mai ales pentru interpreţi procedeul notării stilizate e mai util. Pe parcursul cunoaşterii treptate a canoanelor s-ar elimina problemele legate de felul cum ar trebui să se reproducă după notaţiile schematice muzica folclorică, tocmai ca să-şi menţină ritmul ei natural, care se aseamănă mai degrabă cu legănatul copacului în bătaia vîntului, decît cu pasul de marş. Pentru a nu săvîrşi greşeli inutile la operaţia de stilizare a materialului notat, e absolut necesar să cunoaştem acest material.

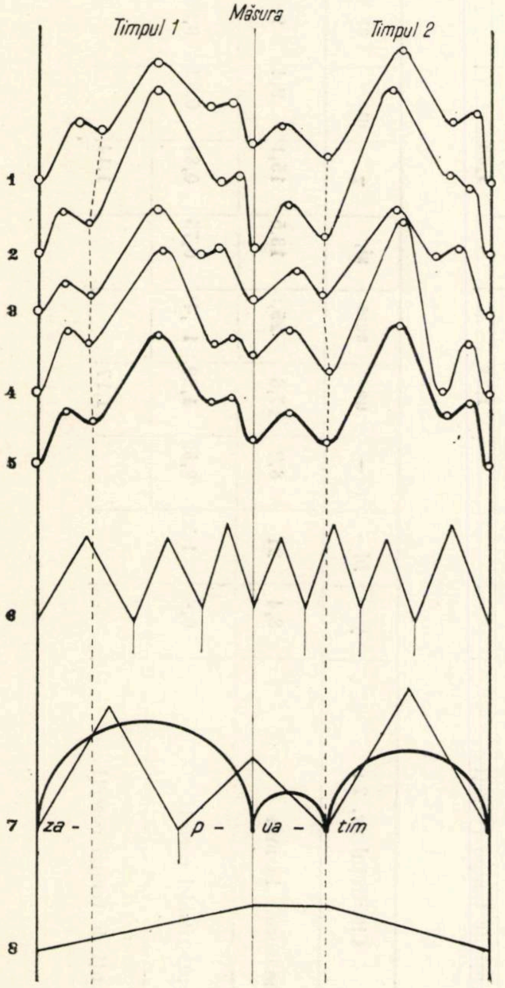
În finalul expunerii, recurg din nou la o analogie cu lingvistica: în cursul unei discuţii nu ne putem gîndi la pronunţarea cuvintelor dintr-o limbă străină, altfel vorbirea ar deveni greoaie, obositoare. După cum se spunea figurat, pronunţarea vocalelor dintr-o limbă străină trebuie să intre în sînge; or, lucrul acesta nu-i aşa de uşor. La urma urmelor, ştim fiecare din proprie experienţă cît de uşor e să distingem după pronunţie, de pildă, un german, chiar dacă vorbeşte perfect limba cehă. Şi ca să nu mergem prea departe, încercaţi să vorbiţi într-un dialect, care nu este dialectul dv. matern şi veţi vedea cîte greşeli veţi săvîrşi faţă de normele acestui dialect. Sau, apropiindu-ne cît mai mult de muzică, de ritmul muzicii , să ne închipuim un cetăţean din Ostrova[33], care se străduieşte să vorbească literar. Cu toate că depune eforturi mari să se apropie de normele limbii literare, totuşi după felul prescurtărilor cantitative, îi descoperiți cu ușurință apartenența regională. La fel se întîmplă și cu particularitățile ritmice din muzică. Pentru oamenii care n-au crescut cu această muzică, ea rămîne pentru multă vreme o limbă străină sau dacă vreți, un dialect străin. Dacă vrem să stăpînim la perfecție această „limbă", nu-i decît o singură cale : s-o învățăm sistematic.

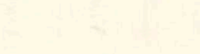
---

[33] În regiunea din jurul oraşului Ostrava, sub influenţa limbii polone, se scurtează cantităţile.

Ritmurile, despre care s-a vorbit mai sus, nu pot fi executate la pupitru. După cum spunea Bela Bartók, avem de-a face cu ritmuri naturale. Muzicologii sau compozitorii nu le-au scos din buzunar, cum scrie Bartók textual. Ele au apărut printr-o evoluție firească în sînul muzicii populare. E vorba de ritmuri care prezintă mari dificultăți pentru muzicienii instruiți, dar care sînt familiare celor care au crescut într-un astfel de mediu muzical[34].

ANEXA Nr. 1



Rubrica 1 — 4 reprezintă cazurile cele mai tipice ale acompaniamentului „duvaj" la dansul „Țărăneasca", și asta cu patru interpreți : Jan Kubík (născ. 1927) din Velke, Jiří Ňorek (1911—1968), Pavel Ďuga (n. 1935) și Josef Kubík (născ. 1907) din Hrubé Vrbky. La fiecare din acești interpreți s-au măsurat cîte cincisprezece măsuri din cîntec la melodia: *Treba su já mauá nízká* (varianta, J. Polácek, *Slovácké pesničky*, III, Praga, 1949, nr. 198), din înregistrarea radioului cehoslovac din Brno, din 1962. Rubrica 5 indică media a patru tipuri individuale. Rubrica 6 reprezintă accentele și ritmica figurii ornamentale a primului viorist, notate schematic  și asta la Josef Kubík. Rubrica 7 indică apariția unui mare triolet și în sfîrșit rubrica 8 exprimă mișcarea verticală a unei perechi de dansatori.

---

[34] Vezi n. 21.

ANEXA Nr. 2

Cîntărețul nr. 1 :	Vy—	bi—	ra—	ua	sem	si,	—	vy —	bi —	ra—	ua	sem	si	—
Valori măsurate în mm	7,9	14,3	16,3	24,8	33	30,2	5,5	14,4	14,7	12,8	20,9	27,1	19,4	6,7
Coeficienți ritmici corecți	0,5	0,9	1,03	1,57	1,44	1,32	0,24	0,92	0,94	0,81	1,33	1,53	1,09	0,38
Coeficienți de tempo corecți				1,24			1,35				1,23			1,04

Cînătrețul nr. 2 :	Vy —	bi—	ra—	ua	sem	si,	-	me—	zi	ma—	li—	na—	ma	—
Valori măsurate în mm	8,4	21	8,2	17,8	25,6	13,5	15,1	9,4	9,9	11,5	15,2	8,8	23,2	13,2
Coeficienți ritmici corecți	0,6	1,52	0,59	1,29	1 ,41	0,75	0,84	0,82	0,86	1	1,32	0,58	1,54	0,88
Coeficienți de tempo corecți				1,17			1,14				0,97			0,95

LE RYTHME « AKSAK » EN MORAVIE ET LES PROBLÈMES CONCERNANT SA TRANSCRIPTION

La première partie de l'étude contient une présentation concise de la notion de rythme « aksak », en y parcourant ses principaux avatars, aussi que la voie de la découverte et de l'investigation de ce rythme dans l'Est de la Moravie. Les pages suivantes relèvent une méthode objective pour la notation des rythmes « aksak » méthode élaborée par l'auteur à l'aide de l'ingénieur Otakar Pokorný. Il s'agit d'une méthode qui facilite le processus d'un exact mesurage des durées, avec une minime approximation de plus-minus trois millièmes d'une seconde. Une importante particularité de ces mélodies de danse, nommées « sedlácké », reflétée aussi par le « beat » fondamental des instruments d'accompagnement à cordes est le rapport asymétrique (aksak) plus on moins accusé, entre les deux temps de la mesure, ainsi qu'entre leurs sous-divisions. On remarque aussi, en ce qui concerne ce rapport, que les temps secondaires (le second, respectivement, le second et le quatrième) sont toujours plus longs et plus stables que les temps à nombre impair. Le phénomène trouve des explications également dans les traits de l'archet, dans l'effort de distinguer les temps de la mesure, dans la chorégraphie, ainsi que dans les relations mathématiques de la mesure. Ce sont des aspects qui, naturellement, déterminent la difficulté de la transcription correcte, en sollicitant de nouvelles modalités d'équivalence graphique. L'efficacité des transcriptions ayant pour base la notation objective des valeurs rythmiques, dans ces circonstances, a été bien prouvée à l'occasion d'une expérience effectuée à l'aide de plus de trente sujets (des étudiants en musique). Ceux-ci ont dû noter deux variantes, enregistrées sur bande magnétique, d'une même mélodie de danse exécutée successivement par deux interprètes (après la notation préalable des variantes au laboratoire en y employant la méthode des mesurages graphiques objectifs, avec comparaison des résultats à la fin). A part le schéma mélodique rythmique (dont la transcription de valeur conventionnelle varie autour de la mesure 2/4, divisée en incises musicales conformes à la structure des vers), la transcription finale consigne en chiffres et le plus exactement possible les valeurs rythmiques de chaque syllabe chantée. On arrive à ce résultat à l'aide de deux séries de coefficients calculés ayant comme base l'enregistrement graphique des durées de la mélodie. La première série est celle des coefficients rythmiques reflétant les oscillations en plus ou minus de la durée moyenne de la syllabe, exprimée par le chiffre 1, la somme de ces coefficients dans une mesure étant toujours égale au nombre des temps. La seconde série est celle des coefficients de temps rigoureux qui contient les déviations de valeur de la durée moyenne de la mesure exprimée elle aussi par 1, le nombre des mesures d'une strophe mélodique étant égal à la somme de ces coefficients (voir l'annexe 2).

Les conclusions de cette expérimentation qui a eu comme résultat des transcriptions subjectives, éloignées de la réalité objective et différentes entre elles, imposent la constatation que seulement la transcription fidèle et objective de ces rythmes naturels rend possible leur réelle connaissance.

ÎNCERCARE DE RECONSTITUIRE A MORILOR ANTICE DIN ROMÂNIA

RADU O. MAIER

Agricultura, una dintre cele mai importante ocupații ale popoarelor din antichitate, este reflectată din plin, atît în materialele arheologice, cît și în cele paleoetnografice. Cu toate acestea unele laturi ale ei sînt insuficient studiate, de exemplu reconstituirea morăritului antic, care va fi subiectul expunerii studiului de față. Pe materialele arheologice și etnografice se pot urmări în unele cazuri diferite forme ale pietrelor de moară, dispunerea ansamblului în spațiu, felul de funcționare, modul de cuplare a forței de tracțiune, deservirea morii de către sclavi, modul de folosire a animalelor în timpul măcinatului.

Mijloacele de tracțiune în antichitate erau variate. Astfel clasificarea morilor după forța de tracțiune este următoarea:

1. *Morile de mînă*, „*MOLA TRUSATILIS*, *MANUALIS*, *MANUARIA*, *VERSATILIS*”[1], la care era folosită cu predilecție munca sclavilor.

2. *Morile cu tracțiune animală*, care foloseau asinii, caii, catîrii, și se numeau „*MOLA ASINARIA*, *MOLA JUMENTARIA*”[2]. Pentru aceste mori se presupune că proprietarul avea cel puțin două schimburi de animale și sclavi, pentru a putea rezista muncii istovitoare. De aceea, pentru sporirea producției alimentare un mare accent a fost pus pe intensificarea muncii sclavilor și creșterea animalelor de muncă. Numărul mare de personal la moară se justifica prin funcționarea ei continuă și randamentul destul de scăzut, al unei astfel de mori.

3. *Morile ce foloseau apa ca forță motrică.* Ele erau așezate, bineînțeles, lîngă o sursă de apă, capabilă să le pună în funcțiune în toate anotimpurile anului. Ele aveau următoarele denumiri: „*MOLA AQUARIA*, *HIDROMULA*, *HIDRALETES*” [3]. Toate aceste mori erau cunoscute lumii antice în egală măsură și se găsesc aproape la toate popoarele, sub o formă sau alta, pînă în zilele noastre.

---

[1] *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, tom. III, Paris 1904, p. 1960–1961, ouvrage rédigé . . . sous la direction de MM. Ch. Daremberg, Edm. Saglio et Edm. Pottier.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 21–29, București, 1972

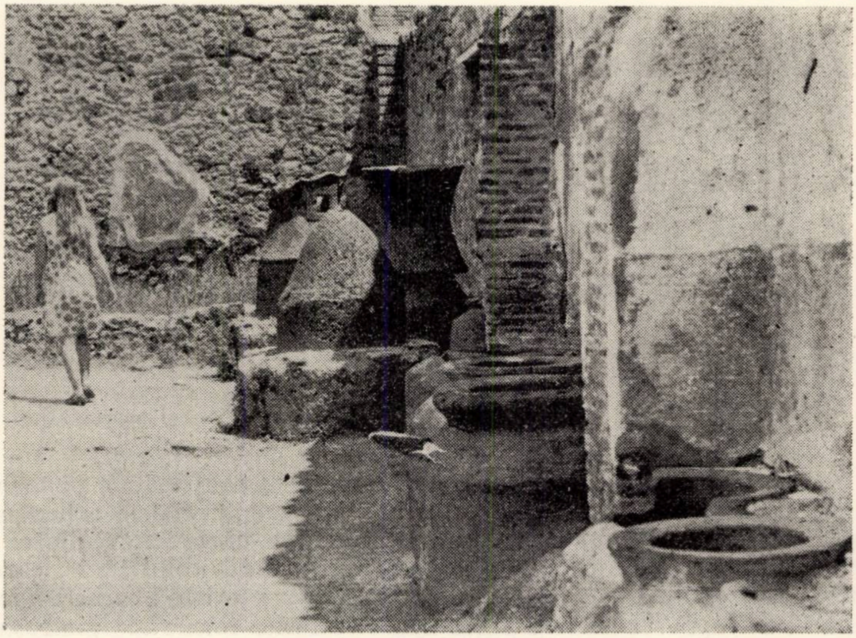


Fig. 1 — Moară romană cu vase pentru păstratul cerealelor. Pompei. Foto R. O. Maier.

Ideea studierii şi reconstituirii morilor antice a plecat de la materialele cercetate de către noi la Pompei, (fig. 1) la Muzeul Vaticanului din Roma etc. Astfel, un exemplu interesant ni-l prezintă un sarcofag ce se găseşte în Muzeul Vaticanului, cu imaginile unei serii întregi de unelte de morărit, folosite în procesul de muncă, fapt care ne duce la afirmaţia că acest sarcofag a aparţinut, cu precizie, unui morar inclus probabil într-o breaslă a morarilor din acea vreme. În afara imaginilor ce reprezintă o moară romană în toată splendoarea ei se pot vedea unelte care au fost desigur folosite de către morari la moară ori la brutărie : diferite ,,site'' pentru cernutul făinii, ,,ciururi'' pentru curăţatul, alesul impurităţilor din grîne, diferite vase cu gura în jos, ,,vase de lemn'' din doage (fig. 2, 3 şi 4).

Pentru a face un studiu comparativ vom trece de la materialele prezentate mai sus la materialele arheologice de morărit, din acea epocă, de la noi din ţară. Astfel, producţia bunurilor alimentare era dezvoltată foarte mult şi pe meleagurile noastre. Această afirmaţie o putem face pe baza unor materiale arheologice inedite ce se găsesc la muzeele din Histria şi Constanţa, care reprezintă diferite tipuri de mori din perioada greco-romană.

Trebuie să menţionăm că materialele referitoare la mori şi morărit de la Histria au scăpat atenţiei cercetătorilor. De aceea am hotărît să facem această încercare de reconstituire a morilor de la Histria, reconstituire etnografică ce ar putea constitui un punct de plecare pentru studiul arheologic al acestor piese antice legate de morărit şi implicit de agricultură ca ocupaţie de bază a populaţiei din stînga Pontului Euxin.

Vom face unele considerații, numai de ordin etnografic, asupra pietrelor de moară, încercînd a reconstitui cît mai fidel posibil felul de construcție și de funcționare al morilor de la noi din țară, din perioada respectivă.

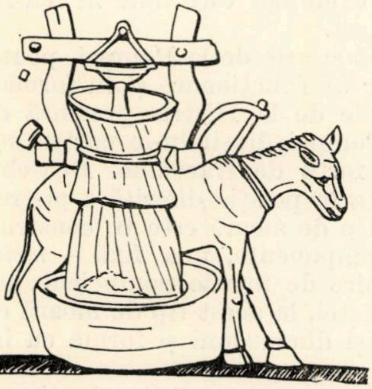


Fig. 2 — Fragment de sarcofag roman. Imaginea morii completată jos cu un vas de colectare a făinii. Muzeul Vaticanului. Schiță R. O. Maier, desen A. Căpitănița.

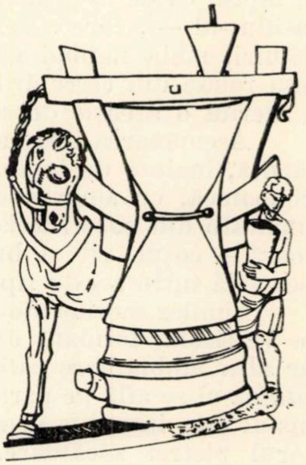


Fig. 3 — Moară romană clasică, figură pe sarcofag. Muzeul Vaticanului. Schiță R. O. Maier, desen A. Căpitănița.

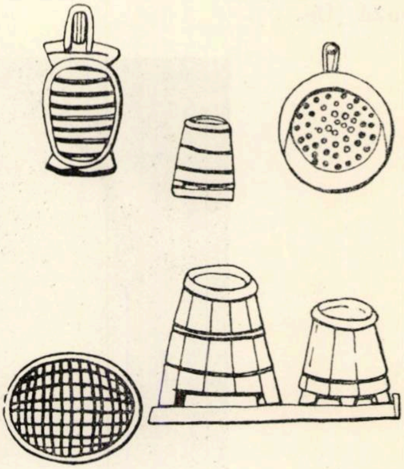


Fig. 4 — Unelte de morărit pe sarcofag. Muzeul Vaticanului. Schiță R. O. Maier, desen A. Căpitănița.

Numărul pietrelor de moară ce se găsesc la Histria este foarte mare, fapt ce denotă o intensă activitate economică a acestei importante cetăți-oraș, și ne dă posibilitatea de a face unele presupuneri asupra existenței specializării stricte a morăritului sub forma unor stabilimente profesionale.

Ne vom opri la cele două tipuri de mori ce se găsesc în muzeele arheologice de la Histria și Constanța. Primul tip de mori are un sistem de construcţie care, sîntem înclinaţi să credem, este cel mai apropiat de tipul morilor romane de la Pompei.

Trebuie să menţionăm că în această lucrare autorul face prima încercare de reconstituire a acestor două tipuri de mori. Greutatea constă în faptul că de la primul tip de moară a rămas numai o singură piesă — catillus-ul —, care a servit drept bază pentru efectuarea acestei reconstituiri, meta nefiind găsită încă în nici o săpătură arheologică. După cum reiese din cercetările noastre, acest exemplar este unic în felul său şi merită o atenţie deosebită în tratarea sa.

Asemănarea între acest tip de moară şi cele de la Pompei, poate fi văzută, înainte de toate, în principiul lor de funcţionare şi în forma lor tronconică, cu singura deosebire că morile de la Histria prezintă doar jumătate din construcţia morilor de la Pompei, lipsindu-le partea superioară — coşul, cît şi braţele de ataşat forţa de tracţiune. Deosebirea esenţială între aceste tipuri de mori consta în poziţia diferită a pietrelor. Similar morilor de la Pompei acest tip de moară este o construcţie pe verticală, formată din două pietre componente, una fixă — *meta* — iar alta umblătoare *catillus*. Spre deosebire de morile pompeiene, unde *catillus*-ul se află pe partea exterioară a metei, la acest tip de moară catillus-ul este introdus în *meta* avînd aceleaşi dimensiuni şi formă cu interiorul pietrei zăcătoare.

La această concluzie am ajuns în urma cercetării minuţioase a piesei existente atît ca formă cît şi ca părţi componente. Unul dintre cele mai de seamă indicii care ne-a dus la această concluzie este că, catillus-ul reprezintă o piatră monolită cu suprafaţa rulată pe partea lui exterioară, adică el a fost introdus într-o altă piatră, care servea drept bază (fig. 5).

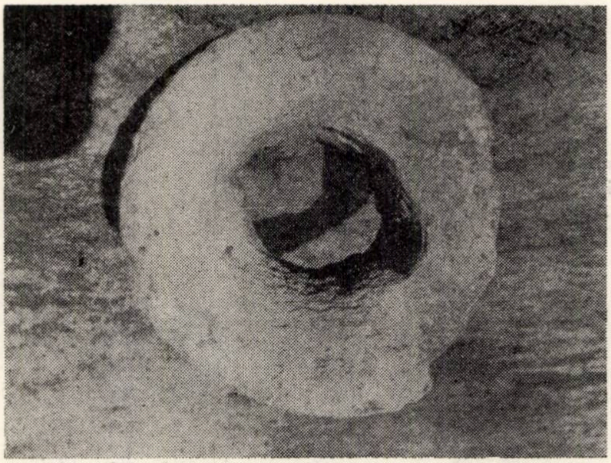


Fig. 5 — Piatră de moară *catillus*, de tipul I, Histria.
Foto R. O. Maier.

Catillus-ul avea la mijloc, dintr-o parte în alta pe lungimea lui, un orificiu cu două tăieturi — canal de pană — simetrice, unde credem că era fixat cu ajutorul unor pene, sau altui mecanism, sistemul de cuplare a forței de tracțiune. Judecînd după mărimea acestor pietre de moară credem că și acestea erau acționate fie manual, fie cu ajutorul animalelor asini, catîri etc. Grăunțele pentru măcinat erau introduse între pietre pe partea de sus a acestora, probabil printr-o gradină ce se afla de jur împrejurul pietrei zăcătoare. Măcinatul se făcea prin greutatea pietrei umblătoare, care apăsa boabele de măcinat între cele două pietre. Pentru evacuarea făinei piatra zăcătoare trebuia să aibă jos, un orificiu, care putea fi situat chiar în centrul pietrei sau pe o latură a ei (fig. 6).

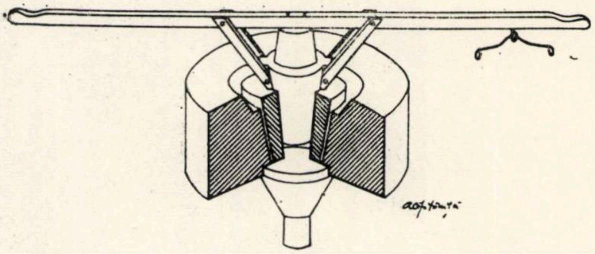


Fig. 6 – Reconstituirea tipului I de moară, de la Histria. Schiță R. O. Maier, desen A. Căpitănița.

Pe lîngă morile oarecum asemănătoare cu cele de la Pompei, găsim un mare număr de mori, deosebite atît ca formă de construcție, cît și ca mod de funcționare, mai ales prin mijlocul de racordare a forței de tracțiune. Deosebirile, de fapt, sînt esențiale, lucru ce va rezulta mai jos.

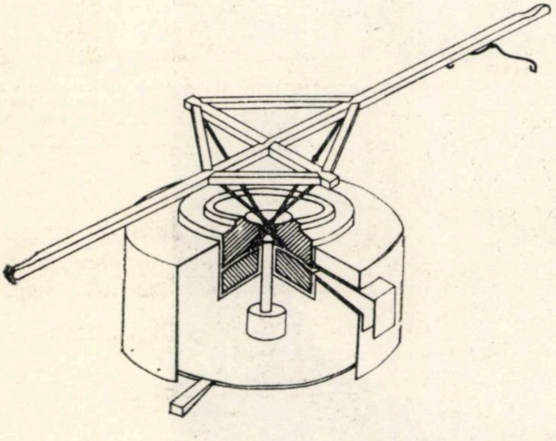


Fig. 7 – Reconstituirea morii de tipul II, de la Histria. Schiță R. O. Maier, desen A. Căpitănița.

Credem că aceste mori sînt mai evoluate din punct de vedere tehnic. Supoziția se va verifica atunci cînd le vom descrie caracteristicile lor. Dimensiunile acestora din urmă sînt în alt plan față de cele de la Pompei. Primele două tipuri de la Pompei și Histria aveau construcția pe verticală, iar ultimul tip de la Histria pe orizontală (fig. 7). Diametrul lor de foarte multe ori depășește 70–80 cm., fapt ce denotă că erau mori adevărate, nu rîșnițe cum se tindea să se creadă pînă acum.

Aceste mori erau formate din două pietre : meta (fig. 8) şi catillus (fig. 9), ambele în formă de roţi, care se aşezau una peste alta în timpul funcţionării. Meta avea suprafaţa aproape plană, puţin ridicată, de la exterior spre interior, de grosime mult mai mare decît catillus-ul, deoarece aceasta constituia o bază, care se fixa într-un postament, pentru stabilitatea ei în timpul funcţionării morii. În centru se afla un orificiu de dimensiuni relativ mici ce nu depăşea 10 cm. Partea lucrătoare a catillus-ului prezenta un revers al lui meta, avînd aceeaşi formă şi dimensiuni, pentru imbinarea perfectă în timpul măcinatului.

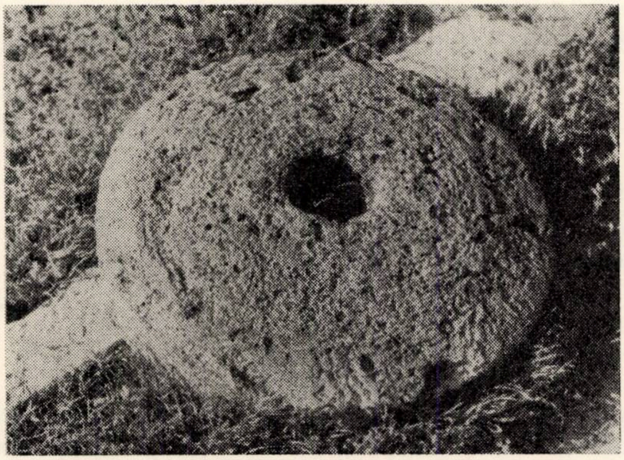


Fig. 8 — Piatră de moară *meta*, de tipul II, Histria. Foto R. O. Maier.

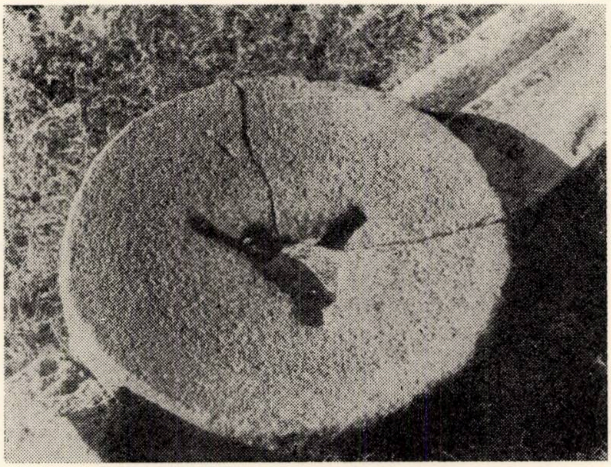


Fig. 9 — Piatră de moară *catillus*, de tipul II, Histria. Foto R. O. Maier.

Pe această parte a catillus-ului se găsesc mai multe adîncituri, canale, numărul lor variind de la 3 la 6, dispuse sub formă de raze la distanţă egală.

În ele se introducea o ,,părpăriţă" metalică de aceleaşi dimensiuni cu canalele, ce se fixa prin greutatea proprie a pietrei umblătoare. Părpăriţa avea la centru o ,,babă" (gaură) în care intra un fus ce trecea vertical prin piatra zăcătoare şi se sprijinea pe un postament. De fapt acest fus era singurul mecanism al morii care avea menirea de a face cît mai uşor posibilă învîrtirea pietrei şi regla distanţa dintre pietre în timpul măcinatului, cu ajutorul unei ,,pene". Mărirea sau micşorarea distanţei între pietre dădea posibilitatea de a varia granulaţia de la făină grişată la făină fină.

Prin acest sistem de pîrghii foarte simplu se efectua reglarea morii, care se putea face în timpul funcţionării. Întregul mecanism de ridicare sau coborîre al pietrelor era independent de alte instalaţii ale morii.

Partea superioară a catillus-ului are în jurul orificiului central un brîu ce serveşte drept ,,coş" pentru pus grăunţele de măcinat. Spre deosebire de morile de la Pompei, acest coş are forma unei farfurii, aplicată deasupra catillus-ului doar cu un orificiu pentru scurgerea grăunţelor între pietre (fig. 10). Acest element la pietrele de moară — ,,coşul" — sub forma unei farfurii se întîlneşte şi astăzi la morile de apă din zona Porţilor de Fier de exemplu în comuna Sviniţa, zonă de contact puternic şi de convieţuire a populaţiei băştinaşe cu cea romană, de unde putem deduce şi persistenţa acestor elemente păstrate prin tradiţie, pînă în zilele noastre. Făina rezultată era aruncată spre margini, pe baza principiului centrifugei, şi evacuată într-o ladă — vas — pe un orificiu lateral.

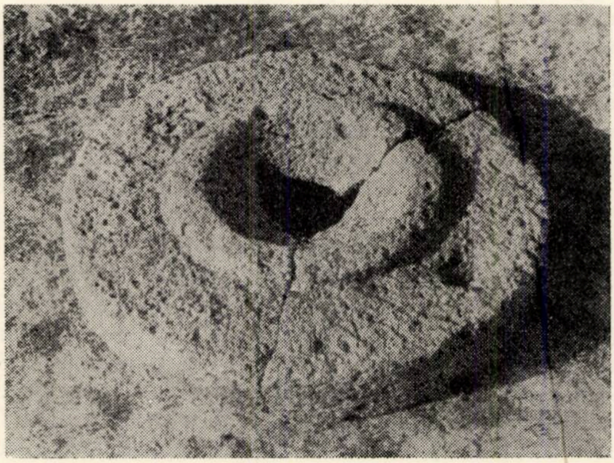


Fig. 10 — Piatră de moară *catillus*, de tipul II, Histria, cu ,,coşul" în formă de farfurie. Foto R. O. Maier.

În ceea ce priveşte sistemul de tracţiune al acestor mori, materialele existente nu ne permit să facem vreo afirmaţie categorică cum este cazul studiului morilor de la Pompei. După felul lor de construcţie tindem să credem că erau mori de tipul ,,Mola Trusatilis, Manualis, Manuaria, Versatilis", unde era folosită cu predilecţie forţa oamenilor în cazul dimensiunilor mici şi mijlocii şi mori de tipul: ,,Mola Asinaria, Jumentaria", de dimensiuni mari, ce foloseau forţa de tracţiune animală: asini, catîri, cai şi bovine.

Modul de racordare al forţei de tracţiune, după presupunerile noastre, consta în fixarea, prin orificiul de sus a catillus-ului a unor pîrghii în ,,părpăriţă", sub un anumit unghi de înclinaţie faţă de suprafaţa pietrei, pentru micşorarea forţei de tracţiune necesară. Acest tip de mori, mai evoluat faţă de primul, avea o mare răspîndire pe teritoriul coloniilor romane de la noi din ţară.

Studiul acestor mori din antichitate este destul de important, prin faptul că ele au transmis din generaţie în generaţie unele tehnici de muncă în cadrul procesului de dezvoltare al economiei agrare pe teritoriul patriei noastre. Demn de reţinut e că atît modul de construcţie şi de funcţionare, cît şi mijloacele de tracţiune al morilor din antichitate, s-au păstrat prin tradiţie la populaţiile agrare din zona etnografică carpato-balcanică, pînă acum o sută de ani sau chiar mai puţin.

Purtatul morilor cu animale, în afara celor de apă şi manuale, a fost de fapt o ,,modă" generală în toată această zonă, pînă la folosirea maşinii cu abur, cu ,,foc" şi a curentului electric. La noi în ţară forţa animală la măcinat era folosită pînă la începutul secolului nostru, ca una din cele mai răspîndite modalităţi, pe lîngă morile de apă, mori plutitoare, pe rîuri şi morile de vînt, acolo unde existau condiţii naturale, ca de exemplu Dobrogea.

În sprijinul afirmaţiei noastre este suficient să aducem numai un singur exemplu, care va ilustra existenţa morilor cu tracţiune animală la noi, în zonele de cîmpie, în speţă în Cîmpiile Dunării, unde agricultura era puternic dezvoltată şi unde apele curgătoare nu erau capabile să pună în funcţiune morile de apă. Astfel în ,,comuna rurală Mlădieni, vechiul nume Moldoveni, plasa Tîrgului 4 km. de Roşiori ... sînt (nouă) 9 mori mişcate de vite"[4]; această situaţie este atestată pe la 1897.

Vorbind despre mori ca o realizare tehnică a vremii, nu se poate trece cu vederea complexul de probleme strict legate de această ocupaţie cît şi de întreaga economie agrară a perioadei la care ne referim, anume la alimentaţia populaţiei, la brutării şi desfacerea producţiei. Stabilimentele romane de morărit de fapt nu mai erau mori, ci reprezentau adevărate complexe de panificaţie, în care intrau grîne şi ieşeau produse finite. Credem că acest proces a avut loc şi la noi în aceleaşi condiţii sau în condiţii asemănătoare ca şi în centrul imperiului roman, o dată ce există morile; existenţa brutăriilor şi a prelucrării produselor morăreşti nu poate fi contestată.

Este bine ştiut, şi nu mai necesită nici un comentariu, faptul că aceste instalaţii aparţin unor populaţii sedentare, populaţii care aveau ocupaţii de bază agricultura şi creşterea vitelor mari de muncă. În funcţie de dezvoltarea agriculturii s-au dezvoltat şi au evoluat aceste instalaţii de prelucrare a grînelor, instalaţii cu elemente comune, cu influenţe reciproce, formîndu-se astfel o arie mare de răspîndire a acestor fenomene de cultură materială mediteraneană-carpato-balcanică. Studiul de faţă poate servi ca punct de plecare pentru o analiză mai amănunţită a acestor instalaţii antice de morărit, pentru arheologie, lămurind astfel o serie întreagă de aspecte istorice, legate direct de economia agrară, de pe teritoriul ţării noastre, din perioada veche pînă astăzi.

---

[4] Pantele Grigorescu, *Dicţionarul geografic, statistic, economic şi istoric al jud. Teleorman*, Bucureşti, 1897.

ESSAI DE RECONSTITUTION DES MOULINS ANTIQUES EN ROUMANIE

L'auteur essaye par cette communication de faire une reconstitution ethnographique, le plus fidèlement possible, des moulins antiques de la Roumanie. Il commence, pour illustrer cela, par la classification classique des moulins existants dans l'antiquité, comme : *moulins à bras*, *MOLA TRUSATILIS*, *MANUALIS*, *MANUARIA*, *VERSATILES*; *moulins à traction animale*, *MOLA ASINARIA*, *MOLA JUMENTARIA*; *moulins ayant l'eau comme force de traction*, *MOLA AQUARIA*, *HIDROMULA*, *HIDRALETES*.

Nos considérations se fondent sur les matériaux — les pierres de moulin — découvertes à la suite des travaux archéologiques de Histria et de Tomis (Constantza) où on a trouvé deux types de pierres de moulin qui ont ensuite formé la base de notre reconstitution.

Il est à remarquer que l'on doit considérer cet essai de reconstituer des types de moulins antiques comme le premier dans le genre. L'idée de la reconstitution lui fut suggérée par les moulins romains de Pompéï que l'auteur a pris comme modèle à la suite des recherches « sur le vif » de ceux-ci.

Dans cette communication on fait quelques considérations sur l'agriculture antique — paléoethnographique — qui constitue la base du développement de cette ramification de l'agriculture.

STATISTICA MATEMATICĂ, INSTRUMENT DE CERCETARE ETNOLOGICĂ *

OFELIA VĂDUVA și ION VĂDUVA

Cu aproape 120 ani în urmă, August Comte afirma că matematica este ,,cel mai puternic instrument pe care mintea omenească îl poate aplica în cercetarea fenomenelor naturale"[1].

Aserțiunea lui Comte este cu atît mai justificată azi, cînd experiența demonstrează că rezultatele matematicii moderne, îmbinate cu puterea impresionantă a echipamentelor de calcul, joacă un rol din ce în ce mai însemnat în dezvoltarea multor științe umanistice și sociale ca lingvistica, psihologia, sociologia etc., științe care rezolvă astăzi probleme ce nu puteau fi abordate cu ani în urmă.

În actualul stadiu de dezvoltare al științei este aproape unanim acceptat faptul că evoluția oricărei științe este serios legată de gradul său de matematizare. Desigur, procesul de matematizare a unei discipline nu este liniar și simplu. Matematica poate sprijini procesul cunoașterii numai dacă există acumulată suficientă experiență în domeniul respectiv al cunoașterii, dacă noțiunile stabilite au un caracter bine precizat și concis, dacă cunoașterea a reușit să se debaraseze de elementele singulare, neesențiale și mai ales dacă s-a ajuns la o clasificare a elementelor pe care le cercetează știința respectivă.

Numai în aceste condiții pot fi aplicate procedeele matematice specifice ale axiomatizărilor și deducțiilor logice, numai așa este posibilă modelarea matematică în științele naturale și umanistice.

În altă ordine de idei, matematizarea diverselor categorii de științe nu s-a putut și nu se poate face creîndu-se de la început teorii matematice unitare în acele științe, ci ea se efectuează de obicei prin încercări, la început foarte timide, de a crea așa-numitele modele matematice de studiere a multiplelor probleme particulare ale științelor respective. Majoritatea acestor încercări pornesc de la interpretarea statistico-matematică a materialului existent. ,,Metoda statistică poate fi întrebuințată în toate

---

* Comunicare ținută la 18 decembrie 1969, în cadrul colocviului ,,Etnologia în știința contemporană" organizat de Comisia de antropologie și etnologie a Academiei R. S. R.

[1] *Mathematical Exploration In Behavioral Science*, Edited by Fred Massarik and Philbum Ratoosh, Homewood, Illinois 1965, p. 9.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 31–40, București, 1972

domeniile în care trebuie să se observe, claseze, analizeze, interpreteze, să se încerce stabilirea de legi"[2]. Conform acestei afirmaţii, metoda statistică poate fi cu succes folosită în demografie, psihologie, sociologie, biologie, antropologie etc. — ştiinţe în care, plecînd de la observaţii individuale, se pot stabili, cu metode adecvate, caracteristicile colectivităţilor, legile care le regizează şi evoluţia lor. Necesitatea folosirii metodelor matematice devine stringentă pe măsură ce în toate domeniile mai sus-amintite a fost adunată o cantitate mare de informaţii ce trebuie neapărat analizate în mod ştiinţific. Desigur, nu este vorba de întrebuinţarea unor tehnici savante, a unor detalii teoretice foarte abstracte, ci de însuşirea unor metode fundamentale de analiză statistică.

Deşi matematicienii au luat mai greu iniţiativa apropierii matematicii de ştiinţele umanistice, această apropiere a fost stimulată de cercetătorii din acest ultim domeniu, fiind totodată uşurată şi de crearea unor instituţii şi colective specializate pentru abordarea matematică a problemelor social-istorice. Acum este din ce în ce mai vizibil, pe plan mondial, interesul oamenilor de ştiinţă în această direcţie.

Primul şi cel mai concludent indiciu în acest sens este bogata literatură de specialitate apărută în ultimii ani în Statele Unite şi Europa, mai cu seamă în Franţa.

Savanţii americani au publicat în ultimii 10 ani numeroase lucrări în acest domeniu, iar în Franţa un institut special pentru aplicarea matematicii în ştiinţele sociale publică rapoarte ale seminariilor ce se ţin cu regularitate în acest institut.

În afară de vechi reviste de matematică care publică şi articole legate de aplicarea matematicii în studiul unor particularităţi ale omului sau societăţii, cum este „Psychometrika" de exemplu, au apărut în ultimii ani periodice noi ca „Sociometry", „Journal of Mathematical Psychology" (în America) sau „Mathématiques et sciences humaines" (în Franţa) — reviste ce reflectă concret preocuparea continuă în acest domeniu de activitate ştiinţifică.

Al doilea indiciu al interesului crescînd pentru aplicarea matematicilor în studiul ştiinţelor naturii şi ştiinţelor umaniste este efortul susţinut pentru orientarea tinerelor generaţii de cercetători în această direcţie. „The Social Science Research Council" — în America, şi de asemenea Secţiunea de ştiinţe sociale din cadrul UNESCO au organizat numeroase seminarii ce au încercat îmbinarea muncii de cercetare în cele două domenii ştiinţifice[3].

Aşa cum vom încerca să dovedim în cele ce urmează, există cîteva posibilităţi bine conturate de modelare matematică a materialului şi în etnologie, posibilităţi legate mai ales de statistica matematică şi teoria probabilităţilor.

După cum se ştie, ambele discipline matematice menţionate au ca scop depistarea *legităţii* în cadrul fenomenelor de masă. Teoria probabilităţilor poate fi pe scurt considerată modelul general matematic de cercetare a legităţii statistice. Statistica matematică, la rîndul ei, are ca obiect stabilirea principiilor şi metodelor matematice de efectuare a eşantioanelor şi de prelucrare şi interpretare a lor. Cu alte cuvinte, statistica matematică studiază tehnicile matematice cu ajutorul cărora se pot stabili, pe bază de eşantioane, şansele ca o anumită masă de indivizi să se supună unei legi statistice sau să se încadreze într-un model probabilistic particular.

---

[2] M. Pépe et M. Tisserand-Perrier, *Méthodes statistiques dans les Sciences Humaines*, Paris, 1962, p. 2.

[3] *Readings in Mathematical Social Sciences*, Edited by P. F. Lazarsfeld and Neil W. Henry, Massachussets, 1969, p. 4.

Datorită experienţei acumulate, etnologia a reuşit să stabilească pe baze empirice, o serie de clasificări sau de criterii de clasificare, a reuşit să introducă unele noţiuni ştiinţifice cu conţinut foarte precis şi a adunat un vast material concret. Acest material reclamă însă o resistematizare şi o reinterpretare riguroasă, în momentul de faţă acestea fiind realizate după unele criterii personale, adesea subiective. Tocmai în direcţia noii perspective metodologice restructurate prin aplicarea metodelor matematice în sistematizarea şi interpretarea materialului etnologic după criterii obiective, depersonalizate, înţelegem să expunem cele ce urmează.

Deoarece, în general, fenomenele etnologice de masă care prezintă variabilitate au putut fi măsurate, aceasta ne autorizează să credem că metodele statisticii matematice pot şi trebuie să fie aplicate în analiza ştiinţifică a fenomenelor etnologice.

În acest sens, un bogat material etnologic, încă neexplorat suficient, conţin Arhivele de Stat din Bucureşti şi din alte oraşe ale ţării.

Graţie activităţii profesorului D. Gusti şi entuziaştilor săi colaboratori şi elevi s-a adunat un bogat material statistic referitor la viaţa complexă a satului, material care a sugerat formularea unor expresii matematice edificatoare asupra anumitor tendinţe de evoluţie în mediul rural sau care permit comparaţii cu datele recent obţinute sau în curs de culegere.

În ultimele decenii, un bogat material etnografic, în mare parte propice prelucrării statistico-matematice, a fost adunat în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor din care numai cea a Secţiei de etnografie conţine peste 10 000 fişe. În aceeaşi ordine de idei putem aminti arhiva grupului de cercetări complexe „Porţile de Fier” — Colectivul de etnografie şi folclor, arhivă care conţine circa 14 000 fişe.

Bineînţeles, datele deja existente în arhive nu sînt în totdeauna adecvate prelucrării lor matematice, nefiind culese în acest scop; uneori ele sînt insuficiente ca număr şi nu redau imaginea de ansamblu a fenomenului studiat, cercetătorii urmărind doar „cazurile” considerate de ei tipice sau interesante. Aşadar, materialul de arhivă care va fi supus prelucrării statistico-matematice trebuie ales cu grijă şi mult discernămînt. În sfîrşit, ca un ultim argument al necesităţii aplicării statisticii matematice în etnologie poate fi consemnat şi faptul că etnologia operează pe un material care de multe ori este comun altor ştiinţe ca demografia, psihologia, sociologia etc. — ştiinţe ce s-au bucurat deja de aportul metodelor statistico-matematice, obţinîndu-se, ca urmare a acestui lucru, rezultate deosebit de interesante.

În continuare vom preciza pe scurt cîteva elemente absolut necesare aplicării statisticii matematice în studierea fenomenelor de cultură şi civilizaţie.

1. *Culegerea datelor trebuie să se realizeze conform scopului propus* (*adică a viitoarei lor modelări matematice*). Ele trebuie să asigure reprezen-

tativitatea colectivității statistice, să fie cît mai exacte (fără erori de înregistrare sau măsurare). În plus, datele trebuie să fie analitice, adică să se refere la toate grupele distincte de elemente ale colectivității cercetate. Pentru aceasta trebuie precizate dinainte variabilele de urmărit.

Cînd se cercetează influența unor factori asupra unor variabile trebuie stabilite „nivelele" factorilor, iar datele trebuie să se refere la cît mai multe combinații posibile ale nivelelor factorilor (cel mai indicat ar fi la toate).

Dacă se urmărește evoluția în timp a unor fenomene, trebuie ca datele să se refere la perioade de timp cît mai mari. În cazul în care interesează studierea legăturilor dintre două variabile, datele trebuie înregistrate astfel încît fiecărui obiect să-i corespundă o pereche de valori ale variabilelor considerate.

2. *Fixarea ipotezelor de lucru.* După culegerea datelor, acestea trebuie supuse mai întîi unor interpretări empirice; cu această ocazie se vor construi grafice din care să rezulte ipotezele ce s-ar putea face în legătură cu repartițiile statistice sau cu tendințele de evoluție (linii de regresie, dependență etc.). În cazul prelucrării lor manuale trebuie alcătuite tabele ajutătoare de calcul în care se vor înregistra datele brute culese (aceste tabele au caracter metodologic și de cele mai multe ori simplifică prelucrarea).

3. *Estimarea parametrilor.* Din observațiile culese trebuie să se estimeze anumiți parametri cu semnificație statistică. Cei mai obișnuiți sînt *media* și *abaterea standard*. Estimarea lor trebuie să se facă în funcție de ipotezele formulate în etapa anterioară. În funcție de repartițiile alese trebuie să se determine și intervale de încredere pentru acești parametri.

Cînd se estimează funcții de regresie, acestea trebuie să fie însoțite și de zonele de regresie corespunzătoare.

4. *Verificarea ipotezelor.* Pa baza datelor existente trebuie să se testeze semnificația ipotezelor de lucru alese și, concomitent (sau separat), semnificația valorilor parametrilor estimați. Cînd volumul de date permite, se pot face comparații ale valorilor parametrilor, testîndu-se semnificația diferenței dintre ei.

Dacă se cercetează influența unor factori asupra unor variabile trebuie să se estimeze și testeze semnificația efectelor asupra variabilelor respective.

În sfîrșit, cînd se studiază corelații între variabile trebuie testată semnificația valorilor coeficienților de corelație. Abia după prelucrările și testările făcute se poate trece la interpretarea concretă a rezultatelor matematice obținute. Aceasta constă în a explica în termeni sugestivi rezultatele prelucrării anterioare și a trage concluziile practice conform scopului propus.

În încheiere, vom exemplifica modul de prelucrare și interpretare a unor date extrase dintr-un număr de 204 fișe de teren referitoare la genealogie, întocmite în localitățile Vîrciorova și Gura Văii (zona Porțile de Fier) în anul 1966 (fișele fac parte din arhiva Colectivului de etnografie și folclor din cadrul Grupului de cercetări complexe „Porțile de Fier").

Din fișele analizate s-au extras numai date referitoare la familie, la dinamica familiei , la caracterul endogamic și exogamic al căsătoriilor.

Fişele genealogice au fost completate pentru fiecare cap de familie. Din cauza dificultăţilor pe care le ridică extragerea informaţiilor din aceste fişe nu au fost incluse în analiză 80 de fişe (numărul de capi de familie la acea dată în cele două localităţi era aproximativ 300, iar numărul total al locuitorilor era 1 360).

Ancheta consemnată în fişe prezintă arbori genealogici referitori la cel mult patru generaţii. Prima generaţie ar corespunde familiilor create (căsătoriilor) pînă în anul 1910, a doua generaţie—căsătoriilor între 1911—1930, a treia generaţie căsătoriilor între 1931—1950, iar a patra şi ultima generaţie căsătoriilor între 1951—1966. Desigur această delimitare în timp a generaţiilor este aproximativă însă ea ne permite să înţelegem mai bine cadrul social-istoric în care s-au creat familiile. Analiza noastră nu va consemna de fapt aceste perioade de timp (în calcule), ci va lua în considerare numai ordinea în care s-au succedat căsătoriile dintr-un arbore dat. Astfel cele 4 generaţii vor fi notate $\tau = 0, 1, 2, 3$, variabila τ putînd fi acceptată ca variabilă *timp* numai în sens abuziv; ea este de fapt o variabilă discretă care numără generaţiile în ordinea succesiunii lor în timp.

În tabelul 1 sînt extrase din fişele amintite căsătoriile endogame şi exogame. Întrucît satele menţionate sînt considerate sate de români, caracterul endogamic sau exogamic al căsătoriilor este determinat de faptul dacă aceste căsătorii au loc între cetăţeni români sau cetăţeni români şi alte naţionalităţi etc. Din fişe nu s-a putut constata uneori care parteneri ai unor căsătorii au venit din alte sate şi care au plecat în afara satului aşa încît problema endogamiei şi exogamiei a putut fi elucidată numai pe baza datelor parţiale incluse în fişe.

Din tabelul 1 se poate trage concluzia că majoritatea căsătoriilor sînt endogame. Proporţia medie a acestor căsătorii este de $p = 0{,}95$ pe generaţie. Dacă N este numărul de căsătorii pe generaţie, atunci se poate determina şi eroarea maximă de *calcul* a lui p şi anume

$$\varepsilon = \pm \alpha \sqrt{\frac{p(1-p)}{N}}, \tag{1}$$

unde α este un coeficient care depinde de siguranţa propusă. De exemplu, dacă se consideră riscul de 5% ca eroarea ε să fie depăşită, atunci $\alpha = 1{,}96$. Formula (1) are loc pentru N suficient de mare; totuşi N apropiat de 200 (ca în cazul nostru) formula dă rezultate satisfăcătoare. În cazul nostru s-a obţinut $\varepsilon = \pm 0{,}03$.

Trebuia să mai precizăm aici un fapt şi anume : toate referirile făcute şi care se vor face în continuare vor *exclude* generaţia $\tau = 3$ (ultima), care este în curs de desfăşurare. Totuşi, concluziile ce se vor desprinde pe baza analizei primelor trei generaţii vor putea fi extinse şi la cea de-a patra generaţie.

Tabelul 1 permite exprimarea unui fapt important legat de dinamica familiei şi anume scăderea numărului acestora cu generaţia. Dacă $N(\tau)$ este numărul de familii în generaţia τ, atunci se presupune că

$$N(\tau) = k\, e^{-h\tau} \tag{2}$$

unde h şi k sînt coeficienţi care trebuie determinaţi. [Pentru alte moduri de exprimare a lui $N(\tau)$, a se vedea[4]].

Folosind metoda celor mai mici pătrate, se deduce din datele tabelului 1 că aceşti coeficienţi sînt $k = 200$, $h = 0{,}0912$, adică

$$N(\tau) = 200\ \mathrm{e}^{-0{,}0912\,\tau}. \tag{3}$$

Desigur formula (3) exprimă scăderea numărului mediu de familii în raport cu generaţia, numai pentru fişele analizate. Ea poate fi însă corectată astfel încît să exprime variaţia numărului total de familii. Acest lucru se face prin mărirea coeficientului k de la 200 la $k = 300$.

Întrucît (3) exprimă o tendinţă medie, este interesant de determinat şi o zonă de regresie. Pentru fişele analizate, această zonă este cuprinsă între curbele definite de relaţiile

$$\begin{aligned} N_i(\tau) &= 181\ \mathrm{e}^{-0{,}0912} \\ N_s(\tau) &= 219\ \mathrm{e}^{-0{,}0912} \end{aligned} \tag{4}$$

prima curbă definind limita inferioară iar ultima limita superioară a zonei.

Trebuie spus că relaţia (3) şi zona de regresie (4) permit extrapolarea numărului de căsătorii în generaţia actuală.

Tabelele 2 şi 3 dau repartiţiile familiilor după numărul de copii pe generaţie şi respectiv pe sexe. Datele tabelului 2, referitoare la generaţia a II-a ($\tau = 1$) şi a III-a ($\tau = 2$), se pretează la o analiză detaliată şi precisă în ceea ce priveşte variaţia numărului de copii. Notînd cu x numărul de copii, vom presupune (o ipoteză care se face de obicei în genetică) faptul că variabila $y = \ln(x + 1)$ este o variabilă normală. În tabelul 4 se calculează mediile aritmetice $\bar{y}$ şi dispersiile s^2 pentru generaţiile a II-a şi a III-a. Cu aceste date, rezultă că statistica F este

$$F = \frac{s^2_{\mathrm{III}}}{s^2_{\mathrm{II}}} = \frac{0{,}30872762}{0{,}29232825} = 1{,}056$$

şi are respectiv 169 şi 175 grade de libertate. Deoarece $F > 1$ rezultă că dispersiile lui y pentru cele două generaţii sînt omogene. De aici se deduce că dispersia comună este

$$s^2 = \frac{(N_{\mathrm{II}} - 1)s^2_{\mathrm{II}} + (N_{\mathrm{III}} - 1)\,s^2_{\mathrm{III}}}{N_{\mathrm{II}} + N_{\mathrm{III}} - 2} = 0{,}30038492,$$

de unde $s = 0{,}548$. Numărul N reprezintă ca de obicei numărul de familii. Pentru a se testa dacă există sau nu diferenţă semnificativă între mediile variabilei y, pentru cele două generaţii, este necesar să se calculeze statistica t după formula

---

[4] Herbst Arkin and Raymond R. Colton, *An Outline of Statistical Methods*, New York, 1938, ed. III.

$$t = \frac{\overline{y}_{II} - \overline{y}_{III}}{s\sqrt{\frac{1}{N_{II}} + \frac{1}{N_{III}}}}, \tag{5}$$

care are $\nu = N_{II} + N_{III} - 2$ grade de libertate.

Dacă se consideră pragul de semnificaţie 0,95 se deduce că valoarea teoretică a lui t este $t = 1{,}96$ din cauză că $\nu = 344$. Formula (5) conduce la valoarea empirică $t \approx 3{,}09$. Deoarece $3{,}09 > 1{,}96$ rezultă că mediile variabilelor y pentru generaţiile a II-a şi a III-a diferă semnificativ. De aici rezultă că şi mediile variabilelor x corespunzătoare celor două generaţii diferă semnificativ. Deoarece $\overline{y}_{II} > \overline{y}_{III}$, rezultă că numărul mediu de copii pe familie descreşte cu generaţia.

Din tabelul 3 se mai deduce şi proporţia de fete pe familie şi anume

$$p_{II} = 0{,}32,\ p_{III} = 0{,}38 \tag{6}$$

În concluzie, calculele precedente au stabilit că

— numărul de familii scade cu generaţia;

— numărul de copii pe familie scade, de asemenea;

— proporţia de fete în familii pentru fiecare din generaţii se menţine sub 0,5 (care poate fi considerată proporţia normală).

Toate acestea pun în evidenţă faptul că în ultimii 60 de ani numărul familiilor precum şi numărul membrilor de familie a scăzut. Acest lucru se explică prin atragerea continuă către oraşe, către industrie, a populaţiei din zona „Porţile de Fier''. (Datele prelucrate au luat în considerare numai populaţia existentă, în zonă, în anul 1966.) Prin scăderea forţei familiei (demografic) se poate explica şi dispariţia unor obiceiuri legate de familie, de ciclul familiei, de tradiţiile de muncă în familie, de industria casnică sătească etc.

Cu toate acestea este semnificativ de relevat faptul că deşi familia se destramă demografic în satele Gura Văii şi Vîrciorova, totuşi ea îşi păstrează caracterul endogamic. Această contradicţie între dinamica familiei şi caracterul ei endogamic relevă dialectica particulară a modului de viaţă tipic în zona „Porţile de Fier'', în satele studiate.

În aceeaşi ordine de idei, micşorarea numărului de persoane din familie face ca femeia să fie antrenată, în aceste sate, în unele ocupaţii practicate îndeosebi de bărbaţi în alte zone ale ţării, situaţie de altfel remarcată şi în alte cercetări efectuate în zona „Porţile de Fier''[5].

Considerăm că datele mai sus prezentate sînt o justificare concludentă a importanţei analizei matematice într-un domeniu puţin cercetat din acest punct de vedere.

Încercarea de faţă constituie evident numai o introducere la o categorie largă de probleme metodologice asupra cărora trebuie revenit în alte împrejurări.

---

[5] R. Vulcănescu, *Agricultura în Clisura Dunării*, Craiova, 1967.

ANEXĂ

Tabel 1

Căsătorii endogame și exogame pe generații

R		S		T		P		G		U		RS		
195	167	3	1			3	2	2	2			1	2	R
163	86	3	1			2		1		1				
			1								1			S
														T
														P
														G
														U
														RS

Gen. I	Gen. II
Gen. III	Gen. IV

TOTAL

204	176
170	87

Legenda prescurtărilor :

R — Români	G — Germani
S — Sîrbi	U — Unguri
T — Turci	RS — Ruși
P — Pemi	

Tabel 2

Repartiția familiilor după numărul de copii pe generații

Generația	Numărul de copii								
	0	1	2	3	4	5	6	7	8
I		46	59	40	35	11	11	1	0
II	24	29	47	38	23	12	1	2	0
III	38	42	48	24	12	3	2	0	1
IV	48	15	15	8	1	0	0	0	0

Tabel 3

Repartiția familiilor după numărul de copii pe sexe

Generația	Numărul de copii															
	1		2		3		4		5		6		7		8	
	Δ	0	Δ	0	Δ	0	Δ	0	Δ	0	Δ	0	Δ	0	Δ	0
II	21	8	68	26	81	36	59	33	39	21	5	1	10	4		
III	21	21	59	35	51	21	31	17	8	7	5	7	0	0	4	4
IV	8	7	14	16	17	7	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0

Tabel 4

Calculul mediilor ($\bar{y}$) și dispersiilor (s^2)

$$\bar{y} = \frac{1}{n} \sum f.y, \quad s^2 = \frac{1}{n-1} \sum f.\ (y-\bar{y})^2$$

(f=frecvență absolută)

Generația a II-a

x	f	$y=\ln(x+1)$	$f.\ y$	$y-\bar{y}$	$(y-\bar{y})^2$	$f.\ (y-\bar{y})^2$
0	24	0	0	1,0331	1,06729561	25,61509464
1	29	0,6931	20,0999	0,3400	0,1156	3,3514
2	47	1,0986	51,6342	0,0655	0,00429025	0,20164175
3	38	1,3863	51,6794	0,3532	0,12475024	4,74050912
4	23	1,6094	37,0162	0,5763	0,32212169	7,40879887
5	12	1,7918	14,3016	0,7587	0,57562569	6,81750828
6	1	1,9459	1,9459	0,9128	0,83320384	0,83320384
7	2	2,0794	4,1588	1,0463	1,09464369	2,18928738

$n = 176$

$\sum f \cdot y = 181,8360$

$\bar{y} = 1,0331$

$\sum f \cdot (y-\bar{y})^2 = 51,15744388$

$s^2 = 0,29232825$

Tabel 4 (continuare)

Generaţia a III-a

x	f	$y=\ln(x+1)$	$f \cdot y$	$y-\bar{y}$	$(y-\bar{y})^2$	$f \cdot (y-\bar{y})^2$
0	38	0	0	0,8505	0,72335025	27,48730950
1	42	0,6931	28,7102	0,1574	0,02477476	1,04053992
2	48	1,0986	51,8328	0,2481	0,06155361	2,95457328
3	24	1,3863	33,2692	0,5358	0,28708148	6,88985552
4	12	1,6094	19,3128	0,7589	0,57592921	6,91115052
5	3	1,7918	5,3754	0,9413	0,89604569	2,68813707
6	2	1,9459	3,8918	1,0954	1,19990116	2,39980232
7	0	2,0794	0	0	0	0
8	1	2,1972	2,1972	1,3467	1,80360089	1,80360089

$n = 170$ $\sum f \cdot y = 144{,}5894$ $\sum f \cdot (y-\bar{y})^2 = 52{,}17496902$

$\bar{y} = 0{,}8505$ $s^2 = 0{,}30872762$

LA STATISTIQUE MATHÉMATIQUE, INSTRUMENT DE RECHERCHE ETHNOLOGIQUE

Au début de l'article on mentionne la variété des matériaux statistiques, résultant des fiches ethnologiques, et à partir de là la nécessité de l'utilisation des méthodes d'interprétation statistique-mathématiques.

On souligne ensuite les étapes nécessaires à l'interprétation statistique, depuis le recueil des données jusqu'au test de la signification des hypothèses.

On présente par suite la manière de travail et d'interprétation de quelques-unes des fiches généalogiques se rapportant à la zone « Porţile de Fier ».

L'article est illustré par des tableaux qui reflètent la répartition des familles d'après le nombre des enfants, leur âge et leur sexe, d'après le caractère endogame des mariages et on estime aussi une formule qui exprime la variation du nombre des familles par rapport à la génération.

ARTUR GOROVEI ÎN LUMINA „AMINTIRILOR” SALE*

IORDAN DATCU

În anul 1892, cînd începuse tipărirea „Şezătorii”, Artur Gorovei mărturisea prietenului Eduard Gruber că nu va mai putea de acum înainte să se dedice şi altor domenii în afara folclorului. Se desprinde din scrisoare dorinţa expresă de specializare, de fixare în graniţele creaţiei populare, vastă şi reclamînd investigaţii neobosite. Evoluţia ulterioară a lui Artur Gorovei n-a dezminţit, în linii generale, angajamentul expus mai sus, dar tot atît de adevărat este că Gorovei nu s-a putut sustrage tentaţiei de a fi în acelaşi timp şi scriitor, istoric, istoric literar, publicist, domenii complementare în care a dat unele contribuţii remarcabile. În adevăr, nu pot fi neglijate — în afară de manifestările lirice, romaneşti şi teatrale, pe bună dreptate uitate —, contribuţiile sale la istoria literară, corespondenţa literară preţioasă pe care a păstrat-o, cum singur spune ca un maniac, în sfîrşit, amintirile literare. Dar să vedem, pe scurt, evoluţia literară a lui Artur Gorovei.

Înainte cu un deceniu de apariţia revistei „Şezătoarea”, Artur Gorovei a publicat prin reviste versuri naive, pe care apoi avea să le dezavueze. Astfel, îi apăreau, în anii 1882—1887, poezii în publicaţiile „Foaia Societăţii deşteptarea comerţului şi industriei române”, „Steaua Dunării”, „Gazeta de Fălticeni”, „Cimpoiul”, „Revista populară”, „Revista literară”, „Lupta literară”, „Cetatea Moldovei” ş. a. Spre sfîrşitul ultimului deceniu al secolului trecut a publicat, de asemenea, schiţe şi nuvele, acestea mai numeroase decît încercările în poezie. De acum Gorovei va scrie cu precădere proză : schiţe, nuvele, romane, publicistică diversă. La începutul secolului îi apare primul volum, *După dragoste*, schiţe şi nuvele. Următorul va fi roman şi va vedea lumina tiparului peste 38 de ani, *Zbuciumul unui suflet nou. Jurnalul unei femei.* Între aceste două date Gorovei va publica însă o sumedenie de proze scurte în

---

* Ne referim la recent intratele în fondurile de manuscrise ale Bibliotecii Academiei R. S. România : *Amintiri*, cinci volume : I, 314 p. ; II, 258 p. ; III, 379 p. ; IV, 487 p. ; V, 152 p. Primul volum poartă ca dată a începerii elaborării „7 august 1933, ora 9 seara”, al doilea a fost început la „5 decembrie 1934”, al treilea nu specifică datele cînd a fost scris, al patrulea are notată data de „26 noiembrie 1942”, şi, în sfîrşit, ultimul volum a fost început la „7 dec. 1943” şi a fost încheiat în timpul refugiului la Blaj, la data de „7 aug. 1944, ora 12 noaptea”. Amintirile au fost scrise deci într-un răstimp de 11 ani.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 41—54, Bucureşti, 1972

revistele „Pagini literare", „Noua Revistă Română", „Făt-Frumos", „Revista idealistă", „Junimea literară", „Flacăra", „Adevărul literar şi artistic", „Cuget clar", „Cetatea Moldovei". Nici teatrul nu l-a lăsat indiferent. În anul 1910 i se publica în „Convorbiri critice" piesa *Stoian, fire ne-nţeleasă*. Piesa nu s-a jucat niciodată, deşi autorul ei a făcut, cum reiese din corespondenţă, demersuri pe lîngă Teatrul Naţional din Iaşi.

Dintre volumele de proză, doar acela intitulat *Cruzimi* (1921) a reţinut într-o măsură mai mare atenţia. Era un volum de însemnări suscitate de unele realităţi violente ale primelor două decenii ale secolului nostru. În special se impuneau paginile despre răscoala din 1907. Volumul a avut privilegiul de a fi remarcat de Mihail Sadoveanu, bunul prieten al lui Artur Gorovei. Marele prozator moldovean considera *Cruzimi* o „carte dureroasă", în care şi-au făcut loc şi frumuseţile Ţării-de-Sus, dar mai ales cartea „e stăpînită de durerile şi năcazurile oamenilor". Sadoveanu releva direcţiile demascatoare ale cărţii, şi anume silniciile şi nedreptăţile săvîrşite de administratorii, primarii, perceptorii, judecătorii vremii. Sadoveanu a relevat, pe lîngă substanţa cărţii, o notă constitutivă fundamentală a scrisului lui Artur Gorovei, autenticitatea. Observaţia a prevăzut bine şi evoluţia ulterioară a lui Gorovei. În volumul citat, şi în celelalte pe care le-a mai publicat, Gorovei n-a făcut operă de ficţiune, ci a scris o literatură a faptului văzut ori trăit. Aceasta este de altfel una din cauzele caducităţii scrierilor sale : autorul lor n-a putut să se sustragă realului, contingentului, a făcut mai mult operă de reporter. Acestei înclinări îi corespunde, în alt plan, pasiunea arhivisticii, din care au ieşit cele două monografii documentare despre Fălticeni şi Botoşani.

O serie de amintiri literare publicate prin reviste sînt reunite în anul 1930 între coperţile volumaşului *Alte vremuri*, Editura librăriei „Bendit", Fălticeni. Volumul, conţinînd evocarea unor scriitori şi personalităţi ca Nicu Gane, George Diamandy, Ştefan Şoldănescu, Constantin Mille, Teodor Şerbănescu, Constantin Stamati, T. Maiorescu, Teodor Ştefanelli, Neculai Istrati ş. a., a ilustrat vocaţia, în măsura în care o avea, a lui Gorovei pentru memorialistică. Şi este bine că Gorovei a ascultat sfaturile care i s-au dat şi a scris o amplă lucrare memorialistică. Ea nu reprezintă o dată de seamă în evoluţia genului, dar se constituie, fără îndoială, ca o preţioasă sursă pentru conturarea unuia din cei mai de seamă folclorişti români.

Fără să-i exagerăm în nici un fel valoarea, vom spune însă că ea colorează particular opera lui Gorovei. Amintirile îl aşază pe Gorovei, sub acest aspect, înaintea tuturor folcloriştilor noştri ; faptul se justifică prin aceea că era singurul dintre confraţii întru preocupări care avea mai acut simţul evenimentului, al faptului cultural, o curiozitate mai mare pentru scriitori şi oameni de cultură. Din partea multora se bucurase de atenţie şi sprijin. Îi cunoscuse fugitiv pe Alecsandri şi Eminescu, fusese prieten cu I. Creangă, N. Gane şi M. Sadoveanu, avea amintiri despre Maiorescu, Vlahuţă, Delavrancea, Coşbuc ş. a. Participase la numeroase şezători cu scriitori importanţi. O fotografie din 1923 îl prezintă alături de M. Sadoveanu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Al. O. Teodoreanu, I. M. Sadoveanu ş. a. Adesea amintirile se completează fericit cu corespondenţa primită de la scriitori români şi de la cercetători străini[1] interesaţi de o latură ori alta a folclorului nostru, a culturii noastre populare.

Aceste cunoştinţe ample şi diverse l-au îndemnat pe Gorovei să scrie o întinsă lucrare memorialistică. A vrut să fixeze în ea icoane ale vremii sale, chipuri luminate. În orice caz, Gorovei n-a scris aceste memorii pentru a se slăvi pe sine. Despre sine şi activitatea sa, excluzînd folcloristica, în care-şi recunoaştea contribuţiile, Gorovei avea asemenea păreri : ,,Am fost considerat ca un eminent magistrat, deşi eu îmi dau samă de insuficienţa mea ; sînt considerat ca om inteligent, deşi văd că am făcut multe prostii ; sînt considerat ca om cu rost în ale politicei, deşi acţiunea mea e nulă ; un nume în lumea literilor, deşi nu am produs nimic de samă''. Asemenea drastice autoaprecieri nu pot fi acceptate în întregime. Dacă le-am accepta ar trebui să fim şi de acord că Gorovei nu era îndreptăţit să-şi scrie amintirile, genul fiind propriu celor ce s-au distins plenar într-un domeniu. Trebuie de altfel bine înţeleasă modestia lui Gorovei, prezentă de-a lungul întregii sale activităţi. Gorovei îşi cunoştea bine aportul său cultural ; altfel n-ar fi scris 5 tomuri de amintiri. Şi înaintea sa se pot cita nenumărate cazuri de memorialişti care s-au autoflagelat, şi-au adus cele mai grave acuze, dar toate în ample cărţi ! Sinceritatea deconcertantă din asemenea amintiri este şi un mod de cucerire a cititorului, a bunăvoinţei sale.

Reconstituire a vieţii folcloristice, culturale şi politice, a vremii în care a trăit Gorovei, *Amintirile* ne oferă multiple şi preţioase detalii privind formaţia autorului, proiectarea şi editarea, cu nenumăratele avataruri a revistei ,,Şezătoarea'', relaţiile folcloristului cu ceilalţi cercetători ai spiritualităţii poporului nostru. Amintirile au cumulat tot ceea ce dăduse în acest gen autorul înainte : creionarea personalităţilor citate mai sus, însemnările de călătorie apărute în ziarul ieşean ,,Lumea'', reconstituirea itinerarului ,,Şezătorii'', portrete literare diverse, însemnări. Amintirile au crescut, pe lîngă sursele indicate, din însemnările zilnice ale autorului, începute încă de cînd era elev. Amintirile au de aceea un aspect mozaical. Scenele din copilărie şi adolescenţă ocupă destul spaţiu în primele două volume. Lor li se adaugă extinse descrieri ale familiei, rudelor, foarte numeroase. Gorovei a fost desigur stăpînit de gîndul de a nu uita pe nimeni. Însemnările de călătorie au un pronunţat caracter jurnalistic, se caracterizează prin notaţii în genere comune, lipsite de fior, de inedit. Evocările mai supravegheate stilistic preced pe acelea de consemnare seacă. Acestea îşi fac tot mai mult loc în ultimele două volume, care pun mai mult accentul pe latura bibliografică : ce a scris autorul, ce lucrări a tipărit şi ce s-a scris despre ele. Unele articole despre sine îi par exagerat de elogioase. Fără să negăm întru totul darul de a evoca unele scene ale trecutului, preocupare mai ales a primelor două volume, vom spune că mai multă utilitate îşi au însemnările strict informative.

În primul volum sînt evocaţi părinţii autorului, Petru şi Maria Gorovei. Mama, fiică a banului Iancu Borş (1808—1858) de la Bădiliţa şi a Catincăi Grigoriu (Văsescu), era o natură deosebită. În tinereţe şi-a petrecut timpul citind şi cîntînd la pian, preocupări care i-au accentuat simţul redus al vieții practice. La aceasta contribuise educația de pension, unde a învățat limbile franceză și polonă, dar i s-a inoculat și un bigotism de un anume fel, care se exercita în ,,ambianța icoanelor cu vechi inscripții''. Din inventarul ,,colțișorului sfînt'' făcea parte și o bucată de lemn din racla sfîntului Ion cel Nou de la Suceava, o bucată mare, motiv pentru care fiul o suspecta de neautenticitate : ,,Racla aceasta ar fi trebuit să fi avut niște dimensiuni formidabile pentru ca să fi putut ajunge și la mama o bucată așa de respectabilă. Nu era chestiune de cîțiva centimetri, de o așchie ; relicva aceasta — există și acum — are o dimensiune ponderabilă''. Bigotismul mamei era mai ales o formă de claustrare, unul de interior, pentru că Maria Gorovei nu avea, decît foarte rar, legături cu biserica și cu slujbașii ei. Copiii n-au împrumutat însă nimic din religiozitatea mamei. Artur Gorovei admira la mama sa sensibilitatea și neostenita sete de lectură și de frumos : ,,Imaginația fecundă a mamei era, desigur, moștenită de la niște străbuni pe care nici ea nu ar fi putut să-i bănuiască, dar și-a cultivat-o prin lectură. Nu cred să fi fost multe femei, pe vremea aceea, și vor fi și mai puține printre cele de astăzi, care să fi citit așa de mult și cu atîta patimă, ca mama. Nu-i era nimic străin din literatura franceză contemporană, și nu cred că a existat romancier francez pe care să nu-l fi savurat. Despre Alexandru Dumas-tatăl, nici nu mai rămîne îndoială că tot ce a scris el a trecut pe sub ochii mamei, care știa pe dinafară istoria Franței, așa cum o povestește scriitorul acesta neobosit.'' Cele mai alese calități ale mamei au fost proprii și fiului ei preferat.

---

[1] *Scrisori către Artur Gorovei*, ediţie îngrijită şi introducere de Maria Luiza Ungureanu, Editura Minerva, 1970, XXV + 539 p.

Spre deosebire de portretul mamei, acela al tatălui este înfățișat în lumini și umbre. Petru Gorovei, fiu al banului Ioan C. Gorovei (1782—1848) și al Anicăi N. Morțun, ar fi vrut să facă din fiul său un om de acțiune, angajat în luptele politice ; se vede însă că și-a spus cuvîntul într-o măsură însemnată firea mamei. ,,Nu era cărturar ; avea însă cultura ce putea să și-o însușească un moldovean născut în anul 1831. Învățase într-un pension din Botoșani. Cunoștea limbile franceză și germană și-i plăcea să citească. Era om inteligent și a avut succese în profesiunea lui de avocat.'' O viață cam dezordonată și lipsa grijii zilei de mîine, generozitatea neînfrînată și-au spus cuvîntul. Cînd moare, la 58 de ani, nu lasă mai nici o avere, fapt care va atrage după sine o descumpănire a fiului, obligat ca, în loc să-și vadă temeinic de studii, să ocupe slujbe modeste pentru întreținerea sa și a mamei. Altfel, Petru Gorovei, spune feciorul, ,,era bun ca pînea cea caldă, pentru toată lumea, și dacă ar fi fost cît de cît bun și pentru dînsul, ce bine mi-ar fi prins și mie ! Nu avea nici un cusur, dacă nu sîntem de părerea că sînt un fel de scăderi ale personalității, adică niște defecte, cele trei pasiuni pe care le avea tata : îi plăceau femeile, avea patima jocului de cărți și fuma ca un turc. Se înțelege că nu-i displăceau petrecerile, dar petrecerile între prieteni intimi, fără lăutari și cu un păhăruț de vin la colțul mesei de cărți, fără care nu se concepea o petrecere. Îi plăcea un păhăruț de vin, fără să fi fost băutor de vin. Pe tata eu nu l-am văzut amețit niciodată''. În timpul unei asemenea petreceri cuminți, cu măsură, s-a născut, în noaptea de 18 spre 19 februarie 1864, Artur P. Gorovei, pe care moașa l-a adus și l-a așezat cu fața în sus pe movila de galbeni de pe masa de joc. Amănuntul îl va face pe Artur Gorovei să noteze cu privire la bani : ,,li-am dus lipsa toată viața mea ; i-am disprețuit din clipa nașterei''. Nașterea celui de al doilea copil al familiei a fost învăluită de mama acestuia în legendă; ea susţinea că, înaintea naşterii fiului, i-ar fi apărut în vis însuşi Racine, scriitorul francez citit, care i-a prevestit naşterea unui învăţat: „Un bărbat spătos, îmbrăcat în costumul clasic al nobilimii franceze de pe vremuri, cu peruca albă şi buclată, s-a înfăţişat mamei şi i-a spus cam aşa: — Doamnă, veţi naşte un băiat care va fi un om de ispravă, un cărturar''. Pentru a-şi susţine cele spuse, Racine era însoţit de soţia sa „care s-a prezentat în costum de amazoană, cu cravaşa în mînă''.

Artur Gorovei pune aceste visuri şi predispoziţia pentru reverie a mamei sale pe seama diverselor lecturi, a sensibilităţii şi fanteziei sale care lua uneori aspecte hoffmanneşti.

Prima parte a amintirilor deapănă scenele de viaţă cele mai vechi la care a participat copilul, cele dintîi amintiri. Dintre ele consemnează călătoria la Bădiliţa, o proprietate care-şi trăgea numele de la acela al lui Toader Bădiliţa,vornic de Suceava, străbunic al mamei lui Gorovei. Aici vede casa veche, cu tainiţele care oblăduiau pe stăpîni în timpul năvălirii turcilor şi tătarilor. Un înaintaş, bunicul mamei, Kiriak Borş, om straşnic, a reuşit să înfrîngă pe haiducul Profir, care-i ameninţa averea. Tăria lui Kiriak Borş avea s-o evoce N. Iorga, în anul 1938, într-un discurs la Oradea, în care ţintea pe revizionişti. Tot dintre primele amintiri face parte o scenă barbară la care a asistat îngrozit copilul: molestarea unui soldat de către un ofiţer. Avem aici poate prima consemnare a ataşamentului lui Gorovei pentru cei umili şi năpăstuiţi, ataşament care, peste unele abdicări temporare, a fost o coordonată a vieţii şi activităţii lui Gorovei.

Sînt evocate apoi peregrinările cu tatăl său, obligat să se mute din loc în loc pentru a se putea ocupa de agricultură (a administrat cîteva moşii, printre care Cepelniţa şi Sîrca) şi apoi de slujba de subprefect la Dorohoi, de director de prefectură la Piatra Neamţ, ca şi în alte locuri.

Casa de la Fălticeni, în care aveau să se stabilească, avea aparenţe modeste, Petru Gorovei nepunînd accent pe mobilierul fastuos; ţinea însă foarte mult să aibă o masă îmbelşugată, pentru care şi-a angajat un bucătar iscusit, rafinat prin multe case boiereşti şi de aceea mult disputat de alţii. Averea soţiei îi sporise starea. Prin aspectul acesta de belşug, Petru Gorovei vroia să nu se uite că şi el avea înaintaşi de seamă. Ioan Gorovei, străbunicul său, se ilustrase însă şi altfel; ctitorise în anul 1739 mănăsirea Gorovei. Fratele lui Ioan Gorovei, Matei, ridicase şi el, în anul 1745 o biserică la Brăeşti, judeţul Dorohoi. Departe de a se mîndri în mod supărător cu înaintaşii, de a fi inabordabil, rigid, Petru Gorovei era un om primitor, ospitalier, amabil, bonom. Avea uneori comportări de cavaler medieval, bătîndu-se odată în duel cu un ofiţer care ofensase pe o tînără.

Copilul Artur Gorovei a început primele lecţii de scris şi citit în anul 1871, la Dorohoi, cu un funcţionar de la prefectură, de la care nu învaţă însă mai nimic. Primele lecţii cu adevărat le va face însă în Rădăuţi, unde tatăl fusese mutat între timp. Cunoştinţele de la şcoală primesc acasă un adaos prin grija mai ales a mamei. Anumite elemente trădează o educaţie patriotică, la care trebuie să-şi fi spus cuvîntul şi tatăl. Astfel, copilul este impresionat de moartea domnitorului Alex. Ioan Cuza: „Murise Cuza-Vodă, şi se vede că auzisem şi eu de înmormîntarea lui.

L-am prohodit cu Coca. Am smuls cîte un păpuşoi din grădină şi ţinîndu-l în mînă, ca un fel de prapur, mergeam unul după altul şi simulam vreo cîntare bisericească, după cele ce vom fi avut ocazie să ascultăm rostite de preuţi.''

La sugestia unui cunoscut, tatăl se hotărăşte să devină avocat. Nici nu era prea greu; era nevoie decît de un examen susţinut în faţa decanului unui barou. Cu diploma obţinută, tatăl lui Artur va continua o preocupare mai veche în familie: tatăl său fusese judecător la Hîrlău.

Reveniţi la Fălticeni, copilul dă un examen pentru a fi admis în clasa a doua. Aici are o serie de profesori remarcabili ca Ioan Stino, Ion Ernilie, transilvăneanul Coman Vidrighin. Odată şcoala a primit vizita ministrului Christian Tell. Cît despre rezultatele la învăţătură, ele nu erau excelente, cu toate că elevul ,,strălucea'' în masa informă a elevilor mediocri: ,,Eu eram răsfăţat la şcoală, ca şi acasă. Tocmai excelent elev nu mă arătam, dar căpătam note de trecere, poate mai mult din consideraţie că eram fiul tatei. Este drept că aveam purtări bune, ceea ce trebuie să fi cîntărit ceva în aprecierea profesorilor despre mine.'' Unele amănunte îl scot pe elev din această modestie. Astfel, prin clasa a treia, întocmeşte un abecedar pentru uzul exclusiv al sorei sale Coca: ,,Aveam ispite de autor a vîrsta de zece ani''. Ispitele nu l-au părăsit însă nici la maturitate.

Scăpînd de tratamentul abrutizant al claselor anterioare, în gimnaziu beneficiază de un regim pedagogic mai ales. Acum elevul se afirmă printre cei mai buni. Are bune aprecieri pentru noii profesori: la istorie Vasile Lovinescu, tatăl criticului, inteligent, manierat, stimat, Gheorghe Nădejde, Vasile Grigorescu (Catihetu), Grigore Bîrjovanu. Toată stima elevului de gimnaziu se îndreaptă însă către elveţianul August Richard Wagner, fost mai întîi profesor de pian în casa moşierului de la Darabani, apoi profesor în casa de la Şoldăneşti a lui Alecu Botez Forăscu şi, în sfîrşit, profesor de limba franceză la Fălticeni. ,,Figura lui inteligentă — notează Gorovei — privirea pătrunzătoare prin ochelarii care, la el, păreau altfel decît la lumea cealaltă, manierele lui de om civilizat şi metoda pedagogică întrebuinţată de el în predarea cursului m-au captivat. În tot timpul cînd am fost eu elev, n-am avut respect, dragoste pentru nici un profesor ca pentru omul acesta''. Tot cu el va lua şi primele lecţii de limba germană. Un alt profesor îi mijloceşte cunoaşterea unor cărţi despre socialism. Există apoi numeroase alte momente care atestă că aceste lecturi n-au fost singulare. La Iaşi se va împrieteni cu socialiştii, va ajuta, în felul său, revista ,,Contemporanul'', iar mai tîrziu va păstra la loc de cinste, în biroul său, bustul lui Karl Marx.

Deşi bunele rezultate la învăţătură sînt consfinţite chiar de conducerea gimnaziului, Artur Gorovei nu va ezita să mărturisească în amintiri că intrau în joc şi alţi factori care duceau la mărirea, la exagerarea meritelor sale: ,,Cu profesori eminenţi, ca Wagner şi Bîrjovanu, la care învăţai cu drag şi cu folos, şi cu improvizaţi care nu ştiau mai multă carte decît elevii lor, nu era greu să fii premiant între premianţi, precum am fost eu''.

Dintre colegii săi de gimnaziu Gorovei aminteşte pe fraţii Herman şi Adolf Last, şi pe Mihai Lupescu. Cu acesta din urmă avea să întemeieze ,,Şezătoarea''.

Dezlănţuirea războiului din 1877 îi aduce elevului tot mai persistent în atenţie o literatură eroică, pentru care, la această vîrstă, manifestă predilecţie. Are acum tot mai multe ziare în faţă : ,,Românul '' lui C.A. Rosetti, ,,Telegraful'' lui I.C. Fundescu, ,,Curierul'' lui T. Balasan, ,,Războiul'' lui Grandea, ,,Democraţia naţională'', publicaţie care apărea la Bucureşti sub conducerea lui Petrea Borş, fratele mamei lui Artur Gorovei. Copilul se şi comportă în direcţia literaturii citite ; astfel, în cadrul manifestărilor de solidaritate cu victoriile ostaşilor noştri pe cîmpurile de luptă, copilul apare la o defilare în manta soldăţească, cu căciulă de ,,curcan'' şi cu puşcă. Altă dată, după căderea Plevnei, îmboldit de tatăl său, se urcă pe o masă şi toastează pentru eroi.

Tot în această vreme se manifestă, însă nu zgomotos, dorul de aventuri, de senzaţional, impulsul erotic. Copilul creşte fără o supraveghere stînjenitoare, tatăl contînd pe seriozitatea şi înţelepciunea elevului. Acesta n-a răspuns însă întotdeauna aşteptărilor tatălui. Este tot atît de adevărat că părintele nici n-a ţinut să-i reproşeze fiului abandonul prea lung uneori în braţele delăsării, visurilor sterile, inactivităţii.

Gimnaziul nu-i dăduse elevului Gorovei o instrucţie literară, pentru care se simte atras. Va beneficia mai mult de lecturile făcute pe cărţi din biblioteca mamei, în care găsea scrieri de Balzac, Daudet, Alexandru Dumas-tatăl, Dickens. Elevul va traduce chiar, cu posibilităţile sale modeste, din La Fontaine şi Shakespeare (după o ediţie franceză). Aceasta se întîmpla în anii 1877 —1880. Lecturile sale nu erau bine primite de anumiţi profesori care considerau asemenea lecturi ca un viciu punitiv. La lecturile semnalate vom adăuga efectul ce l-a avut apoi preocuparea tatălui pentru ziaristică. Petru Gorovei cunoştea de altfel personal pe C.A. Rosetti şi pe I.C. Fundescu. În clasele a II-a şi a IV-a, elevul Artur Gorovei scoate singur două publicaţii minuscule ,,Carpatul'' şi ,,Ecoul Carpaţilor''. Colaboratorul de mai tîrziu la ,,Şezătoarea'', Mihai Lupescu, scotea şi el ,,Vocea Sucevei''. Se întrec scoţînd de asemenea unele publicaţii umoristice.

Sînt apoi evocaţi anii petrecuţi ca extern, din clasa a V-a, la Liceul Naţional din Iaşi, unde a avut profesori : la latină pe Vasile Burlă, un colos cu mustaţa groasă, veşnic posomorît şi adresîndu-se elevilor cu ,,demnilor'' (domnilor), la franceză pe Al. Şuţu şi pe Al. Lambrior la literatură. Ruperea elevului de îngăduitorul mediu familial, de căldura mamei, îl deprimă, iar severitatea profesorilor este adusă ca justificare a clasificaţiilor mai puţin onorabile. O clipă elevul este stăpînit de gîndul sinuciderii, care va mai reveni în cîteva momente grele ale vieţii sale.

În viaţa elevului pătrund acum tot mai stăruitor ideile mişcării socialiste, cărora fusese sfătuit de tatăl său să se sustragă. Elevul nici nu înţelegea sensul acestor idei ; are doar convingerea existenţei inechităţii sociale, împotriva căreia nu ştia un remediu. Frecventează cercul din Sărărie al lui Nădejde şi închină versuri unei nihiliste.

Pentru a preveni unele rezultate la învăţătură şi mai rele şi pentru a-i schimba mediul, părinţii, cu sprijinul moşului Petrea Borş, îl înscriu pe Artur Gorovei la liceul ,,Sfîntul Sava'' din Bucureşti. Dar şi aici tînărul îşi găseşte tot felul de justificări pentru a se reîntoarce la Iaşi, unde se şi află din septembrie 1885, în clasa a VI-a, la Institutele unite. Are acum profesori pe Melic, Cobălcescu, Culianu, Poni, Philippide. Îndură situaţia de a fi coleg cu elevi mult mai mici decît el.

În partea a doua a amintirilor, Gorovei se ocupă de studiile sale universitare. Acelaşi Petrea Borş, fratele mamei, acordă tînărului o mare încredere şi este dispus să-i ierte toate inconsecvenţele şi delăsările de pînă atunci, numai să-l hotărască să vină la Universitate la Bucureşti. Familia şi tînărul Gorovei acceptă. Petrea Borş era avocat pledant la Curtea de Casaţie din Bucureşti şi avea întinse relaţii şi clientelă abundentă. Senatorul urmărea totodată să-l aibă pe Artur în apropierea fiului său Bibi Borş, elev la un liceu, dar mai ales aventurier sentimental, mîncău şi leneş, cu pasiune pentru cîini. Toate aceste tare au făcut ca fiul senatorului să nu realizeze nimic pînă la 35 de ani. Artur Gorovei îşi păstrează în continuare trăsăturile care îi aduseseră o serie de neajunsuri pînă atunci : timiditatea, nesociabilitatea, dorinţa de singurătate. De aceea planurile ce şi le face — de a intra în diplomaţie, de a fi funcţionar la Ministerul de externe — eşuează. Se face totuşi simţită o hotărîre de a rupe cu trecutul. Se înscrie la Facultatea de drept, dar cursurile audiate nu-l satisfac. Manifestă o curiozitate largă pentru ceea ce se întîmpla în Cameră, pentru ceea ce se discuta la Academie, face cunoştinţă cu scriitori, colaborează la reviste. Tot atunci cunoaşte pe socialistul Paul Bujor şi va participa la aniversarea Comunei din Paris, organizată de Cercul de studii sociale.

De la Fălticeni îi vin însă veşti rele. Tatăl său era bolnav. Tînărul este obligat astfel să-şi găsească o slujbă. O tentativă de a ajunge copist la Ministerul de finanţe se soldează repede cu renunţarea. Îşi aduce aminte că tatăl îl sfătuise să se adreseze beizadelei Ghica-Bostan, căruia ar fi trebuit să-i sărute mîna şi să-i ceară sprijin. Nu voieşte să se umilească şi se miră că tatăl a putut să-l îndemne să facă aşa ceva ; acesta însă, bun cunoscător al uzanţelor şi vanităţilor, îi spune — în legătură cu sfatul ce-i dăduse — că de fapt a dorit : ,,să ni rîdem niţel de un bătrîn nebun, pentru a ni atinge scopul''. Pînă la urmă, tînărul ocupă o slujbă modestă pentru a uşura greutăţile familiei. Totul însă pînă într-o zi, cînd, privind cîmpul verde din spatele fabricii de bere Luther, este copleşit de nostalgie, şi fără întîrziere pleacă la Fălticeni. Din noiembrie 1887 se află din nou la Iaşi, la Facultatea de drept. Dar şi aici ocupă o vreme slujbe modeste la administraţia spitalelor ,,Sf. Spiridon'' şi chiar la garderoba spitalelor. Începe să pregătească studiul *Istoria proprietăţii la români*, pe care intenţiona să-l prezinte ca lucrare de licenţă. Pentru aceasta citeşte cu asiduitate pe Proudhon, Emile de Lavelaye, pe cronicarii români. Citind *Philosophie de l'Art* a lui H. Taine, se gîndeşte să se înscrie şi la Facultatea de litere, dar o va face mai tîrziu.

În perioada ieşeană leagă cunoştinţe şi frecventează cenaclul literar al lui N. Beldiceanu, în cadrul căruia nu citeşte însă nimic. Citeau Ed. Gruber, Ema Holban, Isabela Andrei ş.a. Se făceau şi lecturi din clasici : Al. Odobescu, M. Eminescu, I. Creangă. Marele povestitor a fost invitat în seara zilei de 3 iunie 1888 pentru a citi pagini inedite din *Amintiri din copilărie*. Semnificaţiei literare a evenimentului s-a adăugat una umană : scriitorul moldovean era suferind şi cam uitat.

În această vreme Artur Gorovei este stăpînit de tentaţia de a candida cu prilejul alegerilor parlamentare. Constată însă ce ,,scîrboasă e politica'' şi renunţă.

În 21 ianuarie 1889 moare tatăl său, care nu lasă nici o avere. Tristul eveniment îi aduce lui Gorovei mari nevoi şi mult zbucium. Era student întîrziat la 25 de ani şi fără posibilităţi materiale. Oarecare ajutor îi dau acum Alex. Vîrnav Liteanu şi Elena Sevastos. George Panu îl îndeamnă să iniţieze la Fălticeni un comitet democrat-radical. Tînărul Gorovei renunţă ştiind că democraţii-radicali erau ostili socialiştilor.

În septembrie 1889 îşi susţine ultimele examene la Iaşi, dar nu reuşeşte apoi să obţină suplinirea catedrei de limba franceză la Fălticeni şi este nevoit să suplinească — dar şi aici cu sprijinul lui B.P. Haşdeu, membru al Consiliului permanent al Instrucţiunii —, la liceul din Bîrlad (la catedrele de limba română şi limba latină). Cu sprijinul prefectului Donici, fratele poetului, este numit, la 8 martie 1890, ajutor de judecător la Paşcani, unde rămîne 10 luni. Va fi aci şi judecător pînă în ianuarie 1891. Între timp îşi dăduse la Iaşi examenul de licenţă cu teza *Puterea lucrului judecat*. Îl găsim apoi la Fălticeni şi la Broşteni, unde se întîlneşte cu fostul său coleg Mihai Lupescu, acum învăţător. Mutarea dintr-un oraş în altul îi prilejuieşte cunoaşterea unor moravuri decăzute ale politicienilor vremii, politica fiind considerată de tînărul avocat „boală care degenerează caracterele". Un moment are intenţia să evadeze din mediul orăşelelor unde nu se întîmpla nimic. La Bucureşti, îl consultă pe Al. Vlahuţă, dar acesta îi vorbeşte tocmai de efectele destructive ale Capitalei şi-i recomandă liniştitele, purele tîrguri moldoveneşti. Un nou gînd de sinucidere îl bîntuie pe tînărul avocat. Revine în Moldova şi se avîntă în publicistică, trimiţînd colaborări la „Adevărul", „Gazeta săteanului". Se întîlneşte acum cu C.D. Gherea care-i cere colaborarea pentru viitoarea „Lume nouă", ce urma să apară în ianuarie 1892.

La Broşteni, unde se afla judecător de ocol, pune împreună cu M. Lupescu, bazele „Şezătorii", prima noastră revistă de folclor. Găsise, în sfîrşit, un remediu şi contra amărăciunilor personale, pe care le uita lucrînd. Pasiunea pentru folclor i se trezise în anul 1883 cînd citise lucrarea lui M. Gaster, *Literatura populară*. Ascultase, cu ani în urmă cîntecele doicei sale, pe care apoi avea să le noteze, văzuse diferite echipe populare şi ascultase cîntecele populare fie la Bădiliţa, fie în faimoasele bîlciuri anuale de la Fălticeni. Revista se bucură în curînd de un larg ecou şi de o aleasă primire. Amintim unele nume : Eduard Gruber, B. Delavrancea, T. Maiorescu, A. Philippide, M. Schwarzfeld, I. Găvănescu, Gh. Ghibănescu, N. Densuşianu, iar de peste hotare, Kristoffer Nyrop, I. U. Jarník, Stanislas Prato, O. Colson, Gaetano Amalfi, Mayer-Lübke, Hugo Schuhardt. Revista este anunţată şi de publicaţii din Transilvania. Activitatea la „Şezătoarea" îl absoarbe pe Artur Gorovei din mediul meschin al Fălticenilor, îl fereşte de manifestările „intelectualilor" din tîrg, care-şi dădeau sistematic întîlnire la „sîmbăta palavrelor". Participă însă cu interes la conferinţele de popularizare şi vorbeşte el însuşi, o dată alegîndu-şi subiectul *De ce ne însurăm*. Se şi însoară de altfel în martie 1893 cu Elena Văsescu, născută la 1 aprilie 1872, fata lui Iorgu Văsescu, unchiul mamei lui Artur. Iorgu Văsescu se trăgea dintr-o familie de răzeşi înstăriţi de pe malul Siretului. Evenimentul nu-i aduce tînărului căsătorit o viaţă mai stabilă, căci îl vedem şi acum, cînd numit supleant la tribunalul din Constanţa, cînd la tribunalul din Bîrlad. Toate aceste avataruri nu-l fac să uite de viaţa „Şezătorii". Pentru apariţia ei uzează de toate relaţiile.

Cu o scrisoare de la fostul său profesor de la Institutele unite, Ştefan Vîrgolici, merge în audienţă la Take Ionescu. Este ajutat aci şi de secretarul acestuia, Frederic Damé. Într-o măsură mai mare ori mai mică, într-un fel ori altul au sprijinit „Şezătoarea" mai ales G. T. Kirileanu, Spiru Haret, George Coşbuc, M. Sadoveanu, I. Simionescu.

Între timp Gorovei are doi feciori, Mircea (născut în ianuarie 1894) şi Sorin (născut în septembrie 1897). În anul naşterii celui de al doilea fiu, Gorovei se înscrie la facultatea de litere din Iaşi, îndeplinindu-şi un vis mai vechi. Nu termină însă studiile. Peste un an va muri mama sa şi apoi vor pieri prietenii Gruber, N. Beldiceanu, Şt. Şoldănescu.

Pentru a încheia cu viaţa nesigură se hotărăşte să-şi administreze singur pămînturile de la Buneşti, pînă atunci arendate. Le avea ca zestre soţia sa. Are acum mai mult timp pentru scris beletristică, dar din păcate lucrări minore. Pînă şi publicişti fără vreo importanţă îl contestă. Totuşi, a existat şi o întreagă publicistică în jurul lui Gorovei. Ea mergea cu exagerările uneori destul de departe. Un supliment literar al ziarului „România nouă", din 18 iulie 1920, publica fotografia lui A. Gorovei alături de aceea a lui Ion Creangă. Acesta reprezenta „trecutul" iar Gorovei „prezentul". Comparaţia nu se poate face în nici un fel, decît, cu multă îngăduinţă, în direcţia mai generală a preţuirii de către amîndoi a comorilor creaţiei noastre populare.

„Şezătoarea" îi adusese lui Gorovei o popularitate meritată. La 22 iulie 1904 primeşte vizita lui N. Iorga la Fălticeni. În lucrarea *Drumuri şi oraşe din România*, marele istoric l-a apreciat pe Gorovei ca reprezentînd în Fălticeni „spiritul modern, adevăratul patriotism şi grija pentru cele mai scumpe averi ale poporului nostru : datinile şi amintirile, poezia lui". N. Iorga îi spusese lui Gorovei că e „un factor cultural în provincie".

Încă un prilej i se iveşte naivului avocat Gorovei să constate putreziciunea politicianismului vremii. Acceptă să fie numit de conservatori, în ianuarie 1905, prefect de Suceava. În scurta conducere a prefecturii sucevene onestitatea sa a funcţionat atît de perfect, încît nici nu şi-a prevăzut subvenţii pentru „Şezătoarea". Încă un moment de amărăciune : asistă neputincios la schimbarea lui G. T. Kirileanu din postul de subprefect al Broştenilor : Kirileanu nu era înscris în partidul takist. Gorovei este succedat de carierişti flămînzi şi corupţi, unul dintre ei analfabet şi „vrăjmaş neîmpăcat al ţăranilor".

Amintirile consemnează şi unele aspecte din timpul răscoalelor ţărăneşti din 1907. Atunci a scris Gorovei un articol de răsunet, *Pe urmele răscoalelor*, relatînd din ororile represiunii. Mai consemnează împrejurările în care Sadoveanu a fost socotit instigator la răscoală. Un agent, slugă a prefectului, l-a denunţat pe Sadoveanu că are în casă presă de manifeste, care era de fapt una de cărţi de vizită. Acelaşi agent l-a acuzat şi pe Gorovei de instigaţie, alăturînd numele său de acelea ale lui Iorga şi Sadoveanu. Sub impresia tristelor evenimente ale primăverii lui 1907 a scris o serie de articole despre politica vremii : „Se petrec în partidele noastre politice lucruri aşa de extraordinare — şi zic extraordinare în lipsa unui cuvînt care ar cuprinde o complexitate de calificative —, încît, oricît ai fi sau ai vrea să fii de optimist, te simţi dezarmat în faţa dezgustului care dă năvală să-ţi cuprindă sufletul, în faţa neîncrederii care începe a încolţi în mintea ta, despre menirea unui partid politic în o ţară civilizată ... În teorie, în discursurile ţinute la ocazii solemne, toţi politicienii noştri se întrec strigînd : hoţii la puşcărie, asanarea moravurilor, triumful cinstei etc. etc. Dar, în realitate, lucrurile se petrec altfel, şi de multe ori, unii din aceia al căror loc ar fi într-o puşcărie, devin oameni cu vază în lumea politică, devin sfetnicii nedezlipiţi tocmai de acei cari, în teorie, le arată drumul care duce la Văcăreşti."

Ca un răspuns la marasmul politic, apoi la starea grea a ţărănimii, Mihail Sadoveanu şi Artur Gorovei au scos „Răvaşul poporului". Apariţia lui a fost proiectată la Buneşti, participînd la constituire, ca fondatori, M. Sadoveanu, A. Gorovei, G. T. Kirileanu, Al. Vasiliu şi S. Moruzi ca susţinător. „Răvaşul" a apărut de două ori pe lună şi era scris în întregime de Sadoveanu şi Gorovei. A apărut, susţinut prin sacrificiile redactorilor, în 42 de numere, pînă la 10 octombrie 1909. Numerele au conţinut rubrici privitoare la lucrările gospodăreşti, preţurile din tîrguri, calendarul celor 15 zile, discuţii privind datoriile şi drepturile ţăranilor, notiţe istorice, poveşti.

Pentru activitatea sa folcloristică intră tot mai mult în atenţia cărturarilor de seamă. La începutul anului 1908 Ion Bianu propune Academiei Române să-l numească pe Artur Gorovei membru corespondent. Va fi primit însă în anul 1915. Peste 25 de ani, în 1940, Academia îl va numi pe Artur Gorovei membru de onoare al ei. De fiecare dată cînd „Şezătoarea" împlinea un număr rotund de ani, i se închinau numere speciale de către publicaţiile surori. În 1912, cînd revista de la Fălticeni împlinea două decenii de apariţie, revista „Ion Creangă" de la Bîrlad îi dedică un număr în care, printre altele, se rostea adevărul : „Şezătoarea" singură îi este de ajuns [lui Gorovei, n. n.] ca ştiinţa românească să-i păstreze veşnică recunoştinţă". Pe lîngă M. Lupescu, au mai semnat articole T. Pamfile , Al. Vasiliu, S. T. Kirileanu. Mai tîrziu, cînd conducătorul „Şezătorii" împlinea 50 de ani, refuză să fie sărbătorit la Fălticeni în cadrul unei adunări unde trebuia să vorbească Pamfil Şeicaru. Cînd împlineşte 60 de ani, primeşte Bene merenti clasa I. În anul 1933 revista „Făt-Frumos" îi închină un număr în care semnau M. Sadoveanu, Leca Moraru, V. Tempeanu ş. a. Dar una dintre recunoaşterile de prestigiu a activităţii şi meritelor lui A. Gorovei ni se pare a fi fost propunerea profesorului N. Cartojan ca A. Gorovei să ţină un curs de folclor la Universitatea din Bucureşti. Deşi nu avem informaţii că ar fi şi făcut aceasta, faptul îşi menţine semnificaţia.

Izbucnirea primului război mondial îl pune pe Gorovei în faţa altor silnicii şi nedreptăţi. Vede acum la lucru pe contrabandiştii înveteraţi dar nepedepsiţi, în timp ce ţăranilor bucovineni li se lua şi hrana de la gură.

La 21 februarie 1918 îi moare soţia. Singurătatea va pune de acum iremediabil stăpînire pe dînsul. Caută să-şi uite adînca durere alinînd-o, în calitate de primar, pe aceea a fălticenenilor umili şi loviţi de lipsurile războiului. Simte din ce în ce mai acut că lumea veche îşi trăieşte agonia. De ea este legat însă şi el cu multe fire.

Încă o dată i se oferă posibilitatea să plece la Bucureşti. Hamangiu tratase cu I. Bianu ca să i se dea lui Gorovei postul de avocat al Academiei Române ori alt post la Bibliotecă. Mihail Sadoveanu vrea şi el să-l scoată pe bunul prieten din tristeţea care a pus stăpînire pe el odată cu moartea soţiei. În 1922 moare şi M. Lupescu. În anul 1918, unirea Transilvaniei cu România produce o vie satisfacţie lui Gorovei. S-a hotărît s-o cunoască ; peste cîţiva ani călătoreşte, în lunile august şi septembrie 1923, cu maşina fiului său Sorin. Vizitează Borsec, Topliţa, Ditrău, Gheorghieni, Braşov, Sibiu, Răşinari, Sighişoara. În 1927 călătoreşte şi în Bucovina şi Maramureş

Pe lîngă amintirile legate de editarea „Şezătorii" — din care un fragment cu titlul *Şezătoarea. Povestea unei reviste de folclor* a fost publicat în anul 1932 în „Anuarul Arhivei de folclor" din Cluj —, aflăm în confesiunile lui Gorovei pagini utile istoriei folcloristicii româneşti, care permit mai sigura situare a folcloristului în contextul preocupărilor româneşti pentru creaţia populară. Acestea sînt fie evocări mai largi, fie simple consemnări de fapte, indicaţii bibliografice, precizări care facilitează cunoaşterea pasiunii pentru o latură ori alta a folclorului nostru şi a folcloristicii universale. Astfel, Gorovei punctează cîteva momente esenţiale ale preocupării sale pentru creaţia populară, momente care preced apariţia „Şezătorii" : a fost viu impresionat la lectura cărţii lui M. Gaster, *Literatura populară* (1883), care într-un fel i-a şi determinat aplicarea spre studiul folclorului ; a publicat primele poezii populare în „Revista poporului" (1884), scoasă cu vărul său Eugen Teodorini ; în anul 1889 a proiectat împreună cu Elena Sevastos o revistă de folclor „Ion Creangă" ; a notat mai întîi cîntecele populare auzite de la doica sa ; în 1891 descrie desfăşurarea vergelatului din noaptea Anului nou, la Broşteni.

Altă categorie de informaţii privesc ecoul pe plan internaţional al „Şezătorii", respectul pentru conducătorul ei. Nu vom mai relua informaţiile cuprinse în volumul de scrisori, multe din ele citate de Gorovei, în *Amintiri*.

În anul 1894, Congresul Societăţii americane de folclor de la Chicago îi cere colaborarea. A scris atunci o prezentare cu titlul *Obiceiurile noastre la nuntă*, alcătuită mai ales pe baza materialului din cunoscuta lucrare a lui S. Fl. Marian. Gorovei a fost de altfel numit vicepreşedinte al congresului. Dna Hellen Bassett, secretara congresului, i-a tradus comunicarea în limba engleză. Motive familiale l-au împiedicat însă să participe la congres. N-a putut să participe, de data aceasta din motive materiale, nici la Congresul internaţional al tradiţiilor populare care a avut loc la Paris, în septembrie 1900. A fost prezent doar la un singur congres internaţional, la Praga, care s-a ţinut în octombrie 1928. Au prezentat atunci comunicări T. Brediceanu, Ion Muşlea şi Gorovei, care a vorbit despre ouăle de Paşti, subiect căruia îi va închina ulterior un amplu şi interesant studiu. Comunicarea i-a fost extrem de elogiată de prof. Robert Lehmann Nietzsche.

În primii ani ai secolului nostru, Société des traditions populaires din Paris îl alege membru. Secretarul societăţii, Paul Sébillot, i-a publicat în revista societăţii mult folclor românesc. Institutul balcanic din Belgrad îi cere un studiu. Gorovei trimite *Les peuples balkaniques dans le folklore roumain*, dar observaţiile din el sînt eronate. A. van Gennep scrie în revista „Mercure de France" despre volumaşul lui Gorovei, *Noţiuni de folclor*, carte cu vizibile şi recunoscute influenţe din A. van Gennep şi Karle Krohn. În volumul *Art populaire*, Paris, 1930, apare comunicarea făcută de Gorovei la Congresul de la Praga : *L'ornementation des œufs de Pâques chez les Roumains*.

Altă serie de informații privesc încercările de organizare a folcloriștilor români într-o societate. Încă din anul 1923, la inițiativa folcloriștilor olteni, s-a și ales un comitet avînd președinți pe Spiru Haret, Barbu Delavrancea și Iuliu Zanne, iar pe A. Gorovei ca președinte activ. Au semnat atunci pentru constituirea Societății folcloriștilor români Teodor Bălășel, S. T. Kirileanu, M. Lupescu, N. Mateescu, T. Pamfile, C. Rădulescu-Codin, Al. Vasiliu ș. a. În același an Gorovei a trimis tuturor celor care se ocupau cu folclorul un apel de întrunire într-un congres al folcloriștilor români, care avea menirea ,,a pune temelia unei asociații a tuturor folcloriștilor din țară''. Toate aceste inițiative aveau țelul de a pune cercetarea folclorului sub supravegherea specialiștilor.

Ion Bianu s-a alăturat inițiativei și a propus pe Ovid Densusianu ca personalitate tutelară. Marele învățat a răspuns la 13 octombrie 1925 : ,,Luați deci hotărîrea așa cum mi-ați împărtășit-o și voi fi alăturea de Dvs. Cu toată inima. Sînt și eu de părere că trebuie lăsate la o parte complicații de organizație, formalități — lucruri simple și muncă spornică, acestea înainte de toate''. Eșecul inițiativei, a observat bine Ion Bianu, s-a datorat și lipsei de coeziune a intelectualilor. N-a reușit nici ideea de a se ține congresul folcloriștilor o dată cu acela al filologilor, sau la puțin timp după el. În 1925 Romul Vuia atrăgea atenția, pe de altă parte, că la Cluj exista o societate etnografică. Altfel, personal, era de acord.

Și alți factori au concurat la eșuarea întîlnirii : nu s-a căzut de acord asupra datei și localității de întrunire, n-au fost obținute înlesniri pe căile ferate.

Amplele amintiri ale lui Artur Gorovei descriu drumul sinuos al unui intelectual al ultimului sfert al veacului trecut și al primei jumătăți a secolului nostru. Destinul său este bine profilat pe fundalul epocii, adesea surprinsă cu ochi pătrunzători. Funciarmente onest, Gorovei a căzut în repetate rînduri victimă uneltirilor trepădușilor politici ai provinciei. E semnificativ că acest sobru și retras cărturar n-a abdicat, n-a părăsit tîrgușorul moldovenesc. A lucrat modest, neîncurajat, deși unele distincții primite ar proba contrariul, și a editat o revistă, ,,Șezătoarea'', prima noastră revistă de folclor, afirmată și recunoscută și peste hotare. Cît despre sprijinul pe care l-a primit, e suficient să amintim că a existat în viața ei un interval de șase ani de neapariție.

Un sentiment de insatisfacție te încearcă atunci cînd constați absența unor mai largi informații despre colaboratorii ,,Șezătorii'', care apar, în cele aproape 1600 de pagini de manuscris, în linii destul de sumare. Poate că autorul amintirilor s-a gîndit că scrisese despre ei în broșura *Îvățători folcloriști* (1940). Nici chiar despre G. T. Kirleanu nu sînt pagini mai semnificative. Mai prețioase sînt scrisorile dintre cei doi. Absența colaboratorilor din amintiri o legăm și de faptul că de la un timp pe coperta revistei apărea doar numele directorului ei. Atitudinea a dus de altfel la desprinderea unor colaboratori care au editat apoi revista ,,Ion Creangă''. Numeroase pagini sînt ocupate în schimb de reconstituirea traseului vieții autorului și de amplele detalii asupra arborelui său genealogic, prezentat, e drept, adesea, cu detașare, cu ironie chiar.

S-a spus despre Artur Gorovei că era un paseist și unele direcții ale preocupărilor și cercetărilor sale justifică într-o măsură afirmația. Izabela Sadoveanu l-a prezentat astfel : « Deși făcea parte din falanga celor mai înflăcărați visători ai unei ,,utopii'' de fericire socială încă din prima tinerețe, nu se lăsa ademenit de viziunea unui viitor paradis uman.

Prezentul îi inspira și lui, ca și nouă, un profund dispreț și o tumultoasă revoltă. Leal și dîrz, ne ținea isonul cînd recitam cu nebunie tinerească versurile lui Eminescu : ,,Voi sînteți urmașii Romei?''

Cît despre viitor . . . îi plăcea mai bine trecutul ! »

Cu contradicții, cu ezitări, cu derute, prezente mai ales spre sfîrșitul vieții, Artur Gorovei dovedește în cea mai mare parte a vieții sale, și mai ales în opera sa, un democratism consecvent. Conducătorul revistei ,,Șezătoarea'' a militat pentru scoaterea poporului din obscurantism. Nu împărtășea ideea unora că folclorul ar trebui păstrat cu prețul înapoierii culturale. În anul 1924 a denunțat parada care se făcea pe tema unui simulacru de alfabetizare[2]. Cu cîțiva ani mai tîrziu observa cu înțelegere un fenomen obiectiv : industrializarea va duce la dispariția unor forme ale culturii populare, cum ar fi costumul popular[3].

Cel care se ocupase cu documentele și literatura trecutului nostru, din care împrumutase cuviința, eleganța și simplitatea expresiei, dar și modestia vechilor cronicari, s-a exprimat despre sine cu sfială, și-a denunțat fără cruțare ,,reputațiile facile'' și tarele conformației sale psihice. Nu poți fi însă decît surprins cînd vezi că a dus această autocenzurare pînă dincolo de granițele realului. Din amintiri nu se conturează, spre exemplu, suficient de concludent, formația folcloristului, amplele sale lecturi din literatura mondială de specialitate. Doar atenta examinare a lucrărilor sale de seamă (*Cimiliturile românilor*, *Credinți și superstiții*, *Ouăle de Paști*, *Descîntecele românilor* ș. a.) relevă că pentru alcătuirea lor autorul a citit și consultat sute de studii și volume de folcloristică străină.

După ce am subliniat liniile directoare ale celor cinci volume de amintiri, concludem că ele și-au justificat rațiunea de a fi scrise, că prin ele Artur Gorovei a răspuns onorabil încrederilor ce au fost exprimate în legătură cu darul său evocator. Încă din anul 1902 Emil Gîrleanu era nerăbdător să citească amintirile lui Gorovei despre Ion Creangă. La 22 iunie 1919 Mihail Sadoveanu voia să afle stadiul elaborării unor amintiri : ,,Era vorba, Coane Artur, într-o scrisoare a dumitale, să întreprinzi o serie de amintiri literare. Te-ai mai gîndit la asta? Ai început poate a scrie. Cum desigur trebuie să fie foarte interesante, îți spun drept că le aștept cu nerăbdare. Dacă ai ceva, te rog trimite pentru ,,Însemnări literare''. În anul viitor, Mihail Sadoveanu îi cerea lui Gorovei — acum și în numele lui G. Ibrăileanu —, amintiri literare pentru ,,Viața românească'' : « Săptămîna viitoare apare și revista. Ibrăileanu te roagă foarte mult să trimiți niște amintiri despre lucruri și oameni de altădată. I-au plăcut cele de la ,,Însemnări'' ». Cînd în anul 1930 a apărut o selecție din amintiri în volumașul *Alte vremuri*, N. Iorga se oferea cu plăcere să-i recenzeze ,,vioaiele amintiri'' în ,,Revista istorică''. Deși reclamate mai mult de scriitori, amintirile lui Gorovei își vor dovedi mai ales utilitatea pentru folcloriști.

Prin sinceritatea care le animă, prin bogăția informațiilor prețioase, deși nu sînt o operă literară de interes mai larg, amintirile lui Gorovei sînt utile istoriei folcloristicii românești.

---

[2] *Cum ar putea să învețe mai multă carte poporul nostru*, în ,,Lumea'', 17 dec., 1924.

[3] *Bărbatul și nevasta de țară*, idem, 14 august, 1927.

ORIENTĂRI ȘI ASPECTE ALE CERCETĂRII FOLCLORULUI ÎN S.U.A. (I)

MARIANA KAHANE

În intervalul martie 1969—martie 1970 am avut prilejul de a veni în contact direct cu activitatea folcloristică și etnomuzicologică americană[1]. Într-o formulare mai corectă, cred, aș specifica : activitatea folcloristică și etnomuzicologică desfășurată de specialiștii americani. Precizarea are darul atît de a evidenția varietatea peisajului (din care nu voi putea prezenta decît o parte), cît și de a releva o observație, dacă este îndreptățită : în ciuda tendințelor de urmare a unor largi drumuri comune și în ciuda faptului că mediul principal de activitate este Universitatea, ideea de *școală* aplicată unitar și consecvent în practica cercetării nu pare a fi, de fapt, în vederile americanilor. Situația este sugestiv ilustrată în titlul unui volum publicat în 1968, care înmănunchează contribuții ale unor autori diferiți, titlu pe care îngrijitorul colecției l-a formulat, aș spune, programatic : *Every man his way* [Fiecare pe drumul său][2]. Neabsolutizată, ideea este valoroasă și a dat roade bune. Ele au intrat în arsenalul cu care folcloristica, nu de mult constituită ca disciplină autonomă, rezistă asaltului pe care domeniile înrudite și cercetarea interdisciplinară—necesară dar și insidioasă—i-l dau și din afară și dinăuntru. Se pot întrezări unele înclinații de a duce ideea pînă la extrem. De altfel, faptul că metoda lucrului în echipă a rămas acolo — după cît se pare — doar la stadiul exprimării dezideratului cred că a fost favorizat de acest punct de vedere.

Așadar, mediul universitar mi-a făcut, în primul rînd, legătura cu folcloristica și etnomuzicologia în S. U. A., deoarece activitatea de cercetare se împletește acolo cu cea didactică. Am cunoscut centre impor-

---

[1] Mulțumesc, și pe această cale, *Asociației americane a femeilor universitare* [*American Association of University Women*] *și Consiliului de Cercetări și Schimburi Internaționale* [*International Research and Exchanges Board*] pentru faptul de a-mi fi dat această posibilitate, precum și *Universității Indiana* din Bloomington, Indiana și *Universităților Californiene din Los Angeles* (*UCLA*) *și* din Berkeley pentru sprijinul acordat.

[2] Alan Dundes ed., *Every man his way, Readings in Cultural Anthropology*, University of California, Berkeley, California, 1968.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 55—65, București, 1972

tante, cu orientări deosebite. Am cunoscut specialişti americani şi străini, ultimii activînd temporar ca invitaţi în centrele respective, conform obiceiului universităţilor americane. Am asistat la cursuri, seminarii, conferinţe, demonstraţii sonore şi vizuale. Am avut o perspectivă largă dată de diversitatea culturilor abordate, a punctelor de vedere în cercetare, a disponibilităţilor bibliografice, arhivistice, tehnice etc. Am asistat la întrunirea anuală a Societăţii de etnomuzicologie, ţinută în Ann Arbor, Michigan, ca şi la întruniri de mai mică amploare. Am văzut[3] desfăşurarea pe viu, timp de cîteva zile, a unui ceremonial din ciclul de iarnă al Indienilor Hopi din Arizona. Am beneficiat de climatul ştiinţific şi uman al ambianţei în care am trăit. Am vorbit, în cadrul unor cursuri universitare, conferinţe publice sau discuţii particulare, despre folclorul şi folcloristica noastră, care se bucură de interes în cercurile de specialitate şi în rîndurile publicului nespecialist.

★

Subiectul enunţat va fi tratat în 2 articole. Primul, cu caracter informativ, se va referi la cadrul şi formele de desfăşurare a activităţii (universitatea, asociaţia, publicistica); cel de al doilea, la probleme de ordin teoretic şi metodologic.

La universitatea Indiana din Bloomington am stat cea mai mare parte din timp. Voi stărui asupra ei. Universitatea a sărbătorit, în 1970, aniversarea a 150 de ani de existenţă. Şi-a început activitatea, în 1820, cu un profesor şi 10 studenţi, şi s-a dezvoltat pînă astăzi într-o reţea care include „campus"-uri (complexe universitare) şi în alte centre, ca Indianopolis, South Bend, Richmond, Kokomo.

Campus-ul din Bloomington cuprinde clădirile departamentelor universitare, marile biblioteci, Teatrul, *Auditorium*-ul, clădirile cu funcţie administrativă, un complex cultural şi recreativ la îndemîna studenţilor, profesorilor, foştilor absolvenţi ai universităţii şi oaspeţilor, un complex sportiv, locuinţe pentru studenţii şi profesorii nelocalnici ş. a.

Biblioteca principală, care din 1969 dispune de o clădire nouă, este o mare colecţie internaţională. Orariul său e larg, extensibil pînă la 24 de ore (din 24), dînd cititorului posibilitatea de a rămîne în bibliotecă şi peste noapte, în anumite condiţii. Biblioteca funcţionează prin autoservire, împrumută în mod curent cărţi acasă (cu excepţia periodicelor şi a unor cărţi unice) şi are un serviciu special care înlesneşte împrumutarea de la alte biblioteci din oraş sau din ţară a materialelor care-i lipsesc. Ea cuprinde, pe lîngă sălile speciale de lectură sau de instalaţii audio-vizuale, locuri de citire în depozit şi aşa-numitele „*carrels*" — microîncăperi situate în depozit, cu cîte o masă, un scaun şi rafturi pentru cărţi, locuri stabile de studiu cu folosire individuală, rezervate pentru o perioadă mai lungă, în care cititorul îşi păstrează pe o mai mare durată cărţile necesitate de preocupările sale. Biblioteca dispune, de asemenea, de numeroase maşini pentru copii-xerox, la îndemîna cititorilor.

Există, în plus, biblioteci speciale departamentale, biblioteca Lilly (Lilly Library) care adăposteşte cărţi deosebite, cărţi de artă şi manuscrise (am văzut acolo, între altele, o copie după Biblia lui Guttenberg, un facsimil al mss.-ului *Psaltirea Scheiană*, *Evangheliarul Slavonesc* tipărit la Brașov de Coressi în 1562) și biblioteci ale căminelor studențești avînd și ele sală de lectură și de audiție.

---

[3] Mulţumită amabilităţii entomuzicologilor Ann Briegleb şi Don Roberts.

Disciplinele umanistice și sociale sînt foarte divers reprezentate la Universitatea Indiana din Bloomington.

Cursurile și seminariile de folclor și etnomuzicologie (care acoperă și o parte din etnografie), deși aparțin în primul rînd ,,Departamentului'' (cf. terminologiei uzitate în universitățile americane) de folclor, se desfășoară și în cadrul Departamentului de antropologie sau muzică — slab reprezentate în ultimul. Ele întrunesc adeseori o masă eterogenă de studenți, cu direcții diferite de specializare și, implicit, de pregătire preliminară. Un seminar de etnomuzicologie în Departamentul de folclor sau antropologie, deci, poate cuprinde studenți cu instruire muzicală specială (de adîncime) sau generală (de suprafață). Faptul că aceste cursuri și seminarii nu sînt concepute în cadrul Departamentului de muzică limitează amploarea și adîncimea incursiunilor în structura muzicii, iar uneori favorizează absența, chiar, a unor asemenea incursiuni. Pe de altă parte, prevederea unor programe accesibile interdepartamental (folclor, antropologie, lingvistică etc.), odată cu obligarea studentului care se califică pentru un anumit domeniu să urmeze cursuri nu numai în departamentul special ci și în departamente înrudite, contribuie realmente la instruirea interdisciplinară.

Sub aspect tematic, cursurile și seminariile reflectă preocuparea de a cuprinde diverse culturi de pe glob, ca și interesul pentru probleme de teorie și metodă, pentru anumite genuri folclorice și, din nou, ponderea perspectivei interdisciplinare. În cadrul Departamentului de folclor cităm, pentru perioada pe care am urmărit-o : *Folclorul la diverse popoare ale lumii*, *Balada*, *Legenda*, *Narațiunea*, *Folclor și religie*, *Folclor și antropologie*, *Folclor și cultură materială*, *Folclor și cultură*, *Folclor și lingvistică*, *Meșteșuguri*, *Arte*, *Arhitectură populară*, *Teorie și tehnică*, *Cercetare de teren* (se referă la cercetarea independentă a studentului) ; cu caracter etnomuzicologic : *Teorie și tehnică în studiul muzicii*, *Transcriere și analiză*, *Muzica populară din lume* (specifică unei zone sau în perspectivă comparativă), *Muzică orientală*.

Institutul de folclor susține un ,,Program interamerican de etnomuzicologie'', sub conducerea Profesorului George List. Obiectivul acestuia este studiul muzicii tradiționale de pe continentul american (mai cu seamă a celei folclorice și tribale din America Latină) și a zonelor culturale, ca Africa și Europa, care au avut un aport la dezvoltarea muzicii în emisfera vestică. Programul dispune de un centru de teren în Mexico, în colaborare cu Institutul de antropologie al Universității din Vera Cruz, iar sarcina îndrumării studenților pentru munca de teren îi revine profesorului Charles L. Boilès.

Să urmărim tematica unui curs de folclor și a unui seminar de etnomuzicologie în cursul unui semestru.

Prima tematică (la cursul Prof. Richard M. Dorson, șeful Departamentului de folclor) reprezintă sarcina individuală a studentului de-a lungul perioadei respective și vizează familiarizarea sa cu diferite cerințe ale cercetării folcloristice : 1) discernerea obiectului, 2) culegerea, 3) mînuirea terminologiei, 4) orientarea bibliografică, 5) cercetarea în arhivă, 6) indexarea, 7) cercetarea contextului de viață folclorică și a culturii materiale, 8) informarea asupra folcloristicii internaționale, 9) integrarea în realitatea culturii contemporane. În virtutea acestora, studentul urmează să realizeze următoarele : 1) să examineze un volum de material publicat, pe baza căruia să întocmească un referat în care să identifice folclorul autentic și imitațiile, 2) să culeagă 3 glume (bancuri), însoțindu-le cu date asupra informatorului și cu analiza fiecărui text, 3) să scrie un referat asupra definițiilor și folosirii unui termen folcloristic, 4) să întocmească liste bibliografice clasificate pentru 10 teme de folclor (ex. : strigoi, ouă de Paști, o temă de baladă, folclor în mass-media etc.), 5) să scrie un referat asupra temelor precedente (de la nr. 4) așa cum sînt reprezentate în Arhiva Institutului de folclor (arhivă de texte) și în Arhiva de folclor muzical, 6) să urmărească referințele de tip și motiv privitoare la o poveste din volumul *Folktales of the World*, 7) să descrie un obiect de artă populară din Muzeul de antropologie, folclor și istorie, cu referire la tehnica populară și la funcția sa, 8) să facă o dare de seamă asupra caracterului studiilor de folclor dintr-o anumită țară, 9) să selecteze cel puțin 6 teme de folclor din mass-media și să explice întrebuințarea și atractivitatea lor.

Tematica seminarului de etnomuzicologie vizează scrutarea specială a două stadii ale cercetării, transcrierea și analiza muzicală. Accentul s-a pus nu pe un anumit punct de vedere, ci pe orientarea studentului către toate, stimulîndu-se schimbul de idei și atitudinea critică (indiferent de nivelul antecedentelor de activitate practică personală). În discuția generală profesorul evită ferm să-și impună punctul de vedere.

Am asistat la 2 seminarii cu acest obiectiv ale profesorului George List. Într-unul din acestea baza discuției a format-o, de regulă, referatul tematic al fiecărui student, în celălalt bibliografia comună parcursă de fiecare și materialul muzical comun transcris și analizat individual și apoi confruntat. Voi insista asupra celui dintîi.

Seminarul a prevăzut fie studierea comună a unor materiale etnomuzicologice, vizînd întregul proces al transcrierii (ca de pildă, Otto Abraham și Erich M. von Hornbostel, *Sugestii pentru transcrierea melodiilor exotice*[4] și Recomandările Comitetului de experți convocat de Arhivele internaționale de muzică populară sub auspiciile UNESCO, asupra notării muzicii populare[5]), fie discutarea unor referate individuale pe teme speciale. Mi-au fost accesibile următoarele : 1) *Aparate electromecanice de înregistrare a înălțimii* (autor William Ivey) — analiză mergînd de la sistemul Metfessel pînă la melografele contemporane ; 2) *Reprezentarea melodiilor prin grafice și secvențe numerice* (autor Eileen Detling) — urmărire a 13 metode utilizate în etnomuzicologie ; 3) *Teoria și notarea ritmurilor aksak în Balcani* (autor Nahoma Sachs) — cu insistență asupra lui D. Christov, S. Djudjev, V. Stoin, B. Kremenliev, C. Brăiloiu; 4) *Asupra cîtorva moduri de abordare a clasificării melodiilor populare anglo-americane* (autor Mary Helen Chapman); 5) *Probleme în transcrierea muzicii africane* (autor John E. Kaemmer); 6) *Descrierea tempo-ului, intensității și producerii (emiterii), sunetului* (autor John Coleman); 7) *Lomax și Cantometrica* (autor Amanda Peck); 8) *Teoria lui Mieczyslaw Kolinski asupra „tentelor"* (autor Hugh Robertson). La invitația profesorului, am prezentat o comunicare asupra metodei de transcriere a lui Brăiloiu și am remarcat interesul de care s-a bucurat sistemul său de transcriere sinoptică[6].

---

[4] *Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien*, ,,Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", Leipzig, 1909—10.

[5] *Notation of Folk Musik* ; *Recommendations of the Committee of Experts*, International Music Council, Geneva, 1952. Profesorul L. H. Corrêa de Azevedo, reprezentant al UNESCO la această întrunire, mi-a vorbit despre aportul fundamental al lui C. Brăiloiu la redactarea acestui document. De altfel, exemplificarea reproduce transcrieri din lucrări ale lui Brăiloiu și aproape întregul document ne sună foarte familiar.

Am mai asistat, între altele, la 2 cursuri predate de Charles Boilès (susținute cu extrem de interesante înregistrări sonore și proiecții, metodă general practicată, de altfel), unul consacrat indienilor din America Latină, celălalt muzicii tradiționale a popoarelor lumii[7] — în ambele situîndu-se folclorul în contextul său complex; la un curs ținut de Henri Glassie, axat pe cultura materială în zona estică a Statelor Unite, dar cu incursiuni teoretice de respirație mai largă și adăugînd la mijloacele demonstrative obișnuite o plimbare prin Bloomington, pentru identificarea în realitatea vie înconjurătoare a diferitelor tipuri de case existente în oraș. În Departamentul de antropologie: la un curs al profesorului Alan Merriam, consacrat muzicii africane[8]; la 2 cursuri predate de Daniel Crowley, privind negrii în Africa și în Lumea Nouă și la unul al profesorului Harold Driver asupra indienilor din America de Nord.

Departamentul de folclor posedă două arhive principale, una a Institutului de folclor (esențial literară) și o alta predominant muzicală. Am cercetat-o insistent pe cea de a doua.

Archives of Traditional Music din Bloomington este o colecție internațională[9]. Începuturile ei se leagă de numele prestigios al lui George Herzog, care a înființat-o în 1936 la Universitatea Columbia din New York și a adus-o în 1948 la Universitatea Indiana, odată cu numirea sa aici. Din 1954, directorul Arhivei este profesorul George List, fost discipol al lui Herzog, iar din 1964 funcționează ca director adjunct etnomuzicologul Frank Gillis. Arhiva adăpostește[10] 6000 de cilindri, 5000 de discuri, 100 de mosoare de sîrmă magnetică, 5000 de benzi de magnetofon, 4000 de benzi — cópii pentru uz public. (În total, cca 100 000 de piese înregistrate). Arhiva mai posedă o bibliotecă și colecții de filme, microfilme și instrumente muzicale. Ascultătorul dispune de două cabine (din păcate deschise, neizolate de restul încăperii) cu masă și căști, aparatele fiind reglate astfel încît să excludă accidentul ștergerii benzii, și de două magnetofoane suplimentare.

---

[6] La un seminar al aceluiași profesor, am prezentat teoria lui Brăiloiu asupra sistemelor pentatonice și prepentatonice. La un altul, tema de lucru a constat în transcrierea, analizarea și discutarea unei melodii populare românești (colinda din Almaș-Săliște-Hunedoara înregistrată la mg. 912 b în arhiva Institutului de folclor din București), activitate la care a participat, ca de obicei, și profesorul, și care s-a încheiat cu confruntarea soluțiilor individuale.

[7] Ilustrat și cu muzică populară românească. În cadrul acestui curs am fost invitată să vorbesc despre obiceiul călușarilor la noi.

[8] Profesorul a condus, cu cîtăva vreme înainte, în cadrul aceluiași departament, un seminar de transcriere și analiză a muzicii.

[9] Cuprinde și material românesc. O atenție specială se acordă materialelor latino-americane și africane.

[10] Cf. Frank J. Gillis, *The Archives of Traditional Music*, în „SEM Newsletter", vol. IV, nr. 3.

Arhiva nu este o instituţie de cercetare, ci un *depozit* de materiale sonore şi documente informative auxiliare, dar nu şi de transcrieri. Ea nu se rezumă la rolul pasiv de receptor, ci şi încurajează culegerea, în care scop împrumută aparate şi benzi şi a redactat un îndreptar pentru culegerea şi predarea materialelor. Totodată, ea realizează schimburi de benzi şi face cópii accesibile solicitatorilor.

Ea îngrijeşte de publicaţiile : 1) ,,Trimester Report", dare de seamă asupra achiziţiilor recente, 2) ,,The Folklore and Folk Music Archivist", în care apar articole referitoare la culegere, documentare, indexare, catalogare, şi 3) a îngrijit şi de apariţia Revistei ,,Ethnomusicology" a Societăţii de etnomuzicologie cîtă vreme editorul ei a fost Frank Gillis, directorul adjunct al Arhivei. (Să menţionăm, cu acest prilej, două publicaţii importante legate nu de arhiva muzicală, ci de Institutul de folclor : prima, dezvoltată dintr-o revistă cu caracter regional într-un periodic larg cuprinzător, ,,Journal of the Folklore Institute" ; a doua, ,,The Folklore Forum, tribună a studenţilor, cu un viu caracter critic.)

Organizarea arhivei prevede drept unitate de bază *colecţia* (elastic văzută, putînd fi reprezentată printr-o serie de documente sonore realizate toate cu prilejul unei anumite culegeri sau predate la un moment dat). Ea capătă un ,,număr de intrare" în arhivă (*accession number*), adică un indice care include ultimele două cifre ale anului (inventarierii, nu culegerii), numărul colecţiei în anul respectiv (a cîta colecţie inventariată) şi una din iniţialele F, C, B, simbolizînd, respectiv, *Field* (culegere de teren), *Commercial* (înregistrare comercială), *Broadcast* (înregistrare de la Radio, Televiziune). De pildă : 70—15—F. I se alcătuieşte, apoi, colecţiei dosarul. În cadrul colecţiei, fiecare cilindru, disc, bandă de magnetofon primeşte un număr ,,de raft", indicator al locului documentului sonor în arhivă. În dosar se introduc foi de catalog care ţin evidenţa conţinutului colecţiei. Colecţia primeşte şi un ,,titlu" identificator, cuprinzînd aria geografică şi grupul cultural, numele culegătorilor şi data culegerii. I se adaugă apoi simbolul HRAF (*Human Relations Area Files*, cf. George P. Murdock, *Outline of World Cultures*). Urmează alcătuirea fişei şi multiplicarea ei cu primatul, pe rînd a cinci criterii (primele două legate de HRAF, al treilea de nume — culegători, interpreţi, instituţii etc. — al patrulea de conţinutul materialului, al cincilea de discurile comerciale) ; uneori, acestea sînt insuficient de clar văzute, consecinţă a problemelor ridicate de sistematizarea unui material internaţional eterogen.

Grija pentru problema uzurii benzii prin ascultare se reflectă în existenţa a trei fonduri diferite corespunzînd aceluiaşi document sonor (1 original şi două copii). Acestea poartă simbolurile *OT* (Original tape = bandă originală), *EC* (earliest copy = prima copie) şi ATL (Archive tape library = ,,biblioteca" de benzi a arhivei). Numai ultima este accesibilă publicului. Există şi un fond special de Demo Tapes (benzi demonstrative), care cuprinde fonomontaje tematice rezultate din necesităţi didactice, din conferinţe publice etc.

Informaţia auxiliară la documentele sonore nu există întotdeauna, iar atunci cînd există amploarea ei variază după culegător.

Depozitarea colecţiilor şi accesibilitatea lor publică sînt reglementate de un contract încheiat între arhivă şi culegător.

Arhiva editează albume tematice de discuri, cu obiectiv științific (ex. : *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogrammarchiv*, *Songs of Aboriginal Australia and Torres Strait*, *Songs and Dances of Nepal*, *Kurdish Music from Western Iran*).

Contactul meu cu Universitatea Californiană din Los Angeles (UCLA) a fost de mult mai scurtă durată.

UCLA este tînără, are numai 51 de ani.

Aci există un Institut de etnomuzicologie, sub conducerea profesorului Mantle Hood, institut care aparține Departamentului de muzică. Am cunoscut și alte instituții universitare preocupate de cercetarea folclorului, ca de pildă Center for the Study of Comparative Folklore and Mythology, de sub conducerea profesorului Wayland D. Hand, instituție remarcabilă prin amploarea materialului adunat, prin activitatea de sistematizare a acestuia, prin biblioteca sa (bogată, de altfel, și în publicații românești), UCLA Russian and East European Studies Center, Museum and Laboratories of Ethnic Arts and Technology, care funcționează în cadrul universității din 1963. Universitatea posedă o rețea de peste 20 de biblioteci, cu caracter general sau special.

Institutul de etnomuzicologie are un caracter specific prin tripla sa orientare în direcțiile speciale ale : 1) studierii muzicii orientale, 2) însușirii interpretării la instrumente populare și, implicit, a stilului muzical al culturii respective, urmată de cîntarea într-un ansamblu, 3) folosirii melografului în transcrierea muzicală.

În conformitate cu primul obiectiv, Institutul dispune de o impresionantă colecție de instrumente orientale, mai cu seamă sud-asiatice, ca și de înregistrări, studii și, bineînțeles, cursuri necesare specializării. Orientarea predominantă nu exclude, totuși, prezența și a altor direcții de studiu, deci și a unui material internațional[11].

Cel de al doilea obiectiv se bazează pe teoria despre bimuzicalitate profesată de Mantle Hood, teorie la rîndul ei, strîns legată de considerarea muzicii ca mijloc de comunicare. Comunicarea, subliniază Mantle Hood, implică dubla cale a vorbirii și ascultării și presupune cunoașterea reciprocă a interlocutorilor. În conformitate cu acest obiectiv, se desfășoară o vie activitate de predare a cursurilor de instrumente populare, chiar de către interpreți originari din zonele respective (Japonia, Bali etc.) și de organizare de concerte. Elevi sînt nu numai studenți ai școlii de muzică, ci și ai altor departamente, inițiativei corespunzîndu-i și o fericită atracție a tineretului către arta populară.

În afara activității școlare („extra-curricular") are loc săptămînal, în casa și sub conducerea profesorului Mantle Hood, prin participare liberă, o seară de muzică la gamelan (Mantle Hood este o autoritate în acest domeniu), în cursul căreia, timp de cîteva ore, se învață repertoriu, se repetă, se „face" muzică.

Drept consecință a acestei activități, muzica orientală este din ce în ce mai bine reprezentată în etnomuzicologia americană.

Există, însă, și tendința de supraestimare a gradului de însușire a stilului în acest mod și a validității însușirii. Drept replică, alături de ecourile favorabile acestei orientări, se ridică și voci care exprimă rezerve în legătură cu perspectiva substituirii informatorului autentic cu cercetătorul bimuzicalizat și a folosirii autoobservării ca metodă de investigare.

---

[11] Nu lipsește cel românesc.

Cel de al treilea obiectiv este concretizat, în primul rînd, în existența unui melograf. Este rodul concepției uneia din cele mai avîntate și cuprinzătoare minți de care se bucură muzicologia contemporană. Numele : Charles Seeger. În Institut Charles Seeger participă acum indirect la activitatea didactică și direct numai la cea de cercetare. Melograful în funcțiune reprezintă modelul C, a treia ediție în procesul de perfecționare a aparatului, și traduce grafic succesiunea sunetelor, redîndu-le înălțimea, durata, intensitatea și spectrul timbral la un înalt grad de fidelitate. Aflasem că s-ar întreprinde construcția modelului D, cînd muzicologul mi-a vorbit despre conceperea lui E. Cum complexitatea și costul foarte ridicat al unui asemenea aparat pot compromite crearea lui, visa la o colaborare internațională de experți muzicologi, lingviști, psihologi, ingineri ș. a., cu participarea inerentă a celorlalte țări posesoare de melografe. Îi rezerv melografului un articol special, curînd.

Seminarul consacrat melografului era condus, cu autoritate, de profesorul Mantle Hood și constituia un adevărat laborator de lucru, animat de o participare activă și de prezența nu numai a studenților, ci și a unor profesori și, bineînțeles, a lui Charles Seeger.

Studenții mînuiau agil termeni de fizică acustică, lingvistică și matematică. Obiectivul special al seminarului era cercetarea timbrului urmărindu-se stabilirea unor moduri obiective de a se vorbi despre calitatea acestuia. Scopul nu era limitat la cunoașterea sunetului muzical ca atare, ci viza mai departe, la determinarea specificului stilistic, în virtutea ideii că, pe plan strict muzical, nu sistemul tonal, nici structura formulelor melodice sau ritmice, nici alte elemente structurale de care a uzat etnomuzicologia pînă acum nu sînt criterii reale, predominante, de diferențiere cultural-stilistică, ci modul de producere a sunetului și structura timbrului. În seminar se urmărea în analiza timbrului sunetului fixarea unor parametri și cîntărirea lor, pentru a se determina, între altele, o scară a „coeziunii" („hardness") sunetului — folosindu-se un termen împrumutat din mineralogie. Alegînd înregistrări diferite ca instrument, voce, arie culturală, studenții aduceau melograme detaliate ale cîte *unui singur sunet*, pe care le analizau și le comparau.

Un detaliu interesant : mulțumită amabilității Institutului, mi s-au făcut melograme la trei doine românești. Am melografiat nu cîte un singur sunet, ci cîte un fragment. Fragmentele alese reprezentau formula alternanței treptelor alăturate în trei tipuri de emisiune vocală : oșană, gorjană, nord-moldovenească. Prima melogramă, a fragmentului oșan, m-a izbit printr-o discrepanță enormă între grafic și notația convențională făcută de mine în prealabil. Am crezut, mai întîi, că este melograma altui document sonor. Sunete la distanță de secundă în transcrierea mea apăreau la peste o octavă în grafic ! Un asemenea grad de eroare a auzului era imposibil. Și totuși, eroarea era posibilă și reală. Mai exact, era efectul unei iluzii acustice pe care mașina o denunța, opunîndu-i imaginea fenomenului real : emisiunea vocală prin „Schluchztöne" producea sunete complexe și *predominanța parțialelor asupra fundamentalei*, fenomen pe care auzul omenesc, chiar educat muzical, nu-l sesizează în mod obișnuit, în timp ce maşina îl redă cu fidelitate. Faptul a trezit mult interes. Profesorul sugera ca notaţia convenţională să redea paralel imaginea celor două reacţii (ale urechii umane şi ale melografului) prin transcriere pe acelaşi portativ, în registre diferite.

Atît rezultatele cercetării cu melograful Seeger, cît şi, în general, activitatea desfăşurată în cadrul preocupărilor Institutului de etnomuzicologie se reflectă în bună măsură în publicaţia acestuia, „Selected Reports".

Spre regretul meu, intervalul scurt de timp petrecut în Los Angeles şi interferenţele de orar mi-au restrîns posibilitatea de asistare la cursuri. Am avut satisfacţia de a urmări cursurile predate de R. Vlasak despre muzica africană şi de P. Crossley-Holland, închinat muzicii orientale, ca şi cîteva *group-performance*-uri (clase de instrumente şi ansambluri populare).

O vizită foarte scurtă la Universitatea californiană din Berkeley mi-a dat prilejul de a asista (din păcate prea puţin) la un curs al profesorului Bertrand B. Bronson, consacrat baladei, unul din domeniile sale speciale de activitate. (Contribuţiile sale muzicologice în alt domeniu, acela al sistemelor tonale, constituiseră obiect de studiu în seminarul de etnomuzicologie din Bloomington, al profesorului List.) Am asistat, tot acolo, la un curs de folclor orientat structuralist al profesorului Alan Dundes (prin amabilitatea căruia am luat cunoştinţă şi de arhiva de folclor a departamentului), precum şi la un cerc de învăţare a dansurilor populare (inclusiv româneşti, foarte apreciate) condus de Sunni Bloland.

Sînt numeroase centrele în care folclorul şi etnomuzicologia constituie obiecte de învăţămînt, fie că instituţiile se numesc universităţi şi colegii cu organizare complexă (Prof. Richard Dorson le evaluează la 170 în anul 1970), şcoli, seminarii sau institute consacrate unei arii continentale (Asia Institute, de ex.) etc. Menţionarea exhaustivă a lor nu-mi este cu putinţă.

★

Cadrul mai larg, suprauniversitar, de cuprindere a specialiştilor angajaţi în acelaşi domeniu de cercetare îl reprezintă „Societatea". Mă voi opri asupra organizaţiei etnomuzicologilor, Society for Ethnomusicology (SEM). Îi putem urmări antecedentele din 1933 (deşi activitatea etnomuzicologică americană e mult mai veche, ca şi prezenţa cercetătorilor în alte organisme înrudite). În 1933 s-a constituit American Society for Comparative Musicology, care şi-a ţinut prima întrunire la New York, avînd drept nucleu organizator pe Henry Cowell, George Herzog, Dorothy Lawton, Helen Roberts şi Charles Seeger. După 1936, împrejurările grele ale „marii crize" şi ale ultimului război mondial au determinat dispersarea membrilor şi încetarea activităţii. Societatea se reînchează în 1955.

Realizarea noii societăţi[12] este rezultatul dorinţei şi acţiunii comune a unui număr mare de specialişti americani şi din întreaga lume şi a fost pregătită în cîteva etape, în decursul a cîtorva ani.

---

[12] Cf. *Notes and News*, în „Ethno-Musicology Newsletter", nr. 6, January 1956, p. 1—5, şi cf. unui extras dintr-un raport alcătuit de Alan Merriam, extras care mi-a fost pus la dispoziţie prin bunăvoinţa profesorului Bruno Nettl, căruia îi mulţumesc şi pe această cale.

În prima etapă se înscrie inițiativa unui grup de patru etnomuzicologi, David P. McAllester, Alan P. Merriam, Willard Rhodes și Charles Seeger, care, întîlnindu-se în mod neoficial în decembrie 1952, cu prilejul mitingurilor Asociației antropologice americane și Societății americane de muzicologie, au proiectat reluarea legăturilor organizate între etnomuzicologi.

A doua etapă aduce în lumină un grup activ mai larg, care, în primăvara anului 1953, sondează opinia a peste 70 de specialiști pe arie internațională. Scrisoarea trimisă în acest scop, semnată de Manfred F. Bukofzer, Frances Densmore, Mieczyslaw Kolinski, David P. McAllester, Alan P. Merriam, Willard Rhodes, Curt Sachs, Charles Seeger, Harold Spivacke și Richard A. Waterman, primește un răspuns entuziast și încurajează trecerea la următoarea acțiune.

A treia etapă este marcată de apariția, în decembrie 1953, a primului număr din „Ethnomusicology Newsletter”. Era o scrisoare-jurnal cu caracter informativ și care mijlocea un schimb activ de idei, preludiul revistei de specialitate care avea să se dezvolte mai tîrziu. Deocamdată, ea se prezenta sub forma a zece pagini multiplicate prin mimeograf și era expediată unui număr de circa 300 de specialiști legați prin interesul etnomuzicologic comun și prin nevoia unui contact mai strîns, organizat. Activitatea a continuat neoficial și cinci numere au fost astfel scoase cu efortul și aportul exclusiv al entuziaștilor, pînă în septembrie 1955, cînd numărul solicitatorilor (corespondenților) în întreaga lume crescuse la circa 500, dintre care aproape jumătate erau din afara Statelor Unite. Necesitatea și oportunitatea unei reviste de specialitate propriu-zise și a unei asociații de sine stătătoare deveniseră evidente. Problema creării lor se cerea rezolvată.

A patra etapă a văzut realizarea acestor cerințe. O întrunire separată cu prilejul mitingului Asociației antropologice americane, ținut în noiembrie 1955 la Boston, a consacrat constituirea oficială a Societății de etnomuzicologie (SEM), ca organism autonom. S-a alcătuit primul comitet de conducere și un consiliu format din specialiști atît americani cît și străini. Totodată s-a inițiat îndeplinirea formalităților reclamate de existența oficială a societății, incluzînd redactarea și adoptarea statutului și a deciziilor și înscrierea legală, care s-au realizat în cursul anilor următori.

Consensul general a înclinat spre adoptarea termenului „etnomuzicologie”, considerat mai exact și mai ilustrativ („descriptiv”) decît vechiul termen „muzicologie comparată”, și de asemenea, spre punctul de vedere că etnomuzicologia nu se limitează la „muzica primitivă”, ci e „definită mai mult de orientarea cercetătorului decît de vreo mărginire rigidă a domeniului”. Domeniul a fost lărgit pînă la intersectarea cu muzicologia. Vom reveni asupra acestei teme.

SEM este afiliată la American Council of Learned Societies (ACLS) și are filiale „regionale” (de fapt statale), cu activitate proprie, cum este The Southern California Chapter of the Society for Ethnomusicology.

Întrunirile SEM se țin anual, de fiecare dată în alt stat, iar uneori prevăd sesiuni comune cu alte organisme. Pentru anul 1971, Barbara Krader, prim vicepreședinte al SEM și președinte al Comitetului de organizare al întrunirii, a anunțat pregătirea sesiunilor mixte cu American Musicological Society.

Distinctă de asociaţia etnomuzicologică funcţionează American Folklore Society, care începînd din 1965 s-a autonomizat, ţinîndu-şi întrunirile separat de societăţile filologice sau antropologice. Fără a fi o asociaţie cu profil muzicologic, ea stimulează şi promovează studierea muzicii, mai cu seamă a folclorului muzical american, relativ neglijat de SEM.

Etnomuzicologii şi folcloriştii îşi au şi diverse alte arene, în afara celor menţionate, ca Society for Asian Music, African Studies Association ş. a.; acestea, în afara numeroaselor prilejuri de întrunire în cadrul mai restrîns al unor departamente universitare, cercuri sau cluburi de folclor, şi chiar al adunărilor spontane în cadru privat. (Am asistat la asemenea adunări atît la Universitatea din Bloomington, cît şi la cea din Los Angeles.)

★

Posibilităţile de publicare în S. U. A. sînt foarte numeroase. Nevoia de informare îşi găseşte aici un larg răspuns într-un număr bogat de volume tematice, enciclopedice, de referinţă, în lucrări cu caracter de manual privind subiecte anume sau adunînd (în colecţii) articole importante, scrise pînă astăzi de diverşi specialişti[13], precum şi în numeroase periodice de domeniu mai larg (de pildă ,,American Antropologist" ,,,Southwestern Journal of Anthropology", Musical Quarterly, Journal of the American Musicological Society" etc. etc.), sau special (,,Journal of American Folklore", ,,Western Folklore", ,,Southern Folklore Quarterly, ,,Northwest Folklore", ,,Ethnomusicology" ş. a.). Ne vom opri asupra celei din urmă.

Revista ,,Ethnomusicology" este organul oficial al SEM. S-a născut în 1953, din ,,Newsletter", jurnalul informativ creat pentru stabilirea contactului între specialişti, pentru schimb de idei şi ştiri. Am arătat mai sus preliminariile înfiinţării sale. Dintr-un jurnal de informaţii, a devenit în 1958 o revistă propriu-zisă. Apare de trei ori pe an. Pe lîngă secţia principală a revistei, cadru larg de cuprindere tematică şi geografică[14], există secţii speciale pentru bibliografie, discografie, recenzii, diverse.

Paralel, se editează, la fiecare două luni, ,,SEM Newsletter", jurnal de informaţii şi schimb de păreri.

Pe lîngă publicaţii, se editează colecţii de documente sonore (discuri). Ne referim aici nu la emisiunile de discuri comerciale, ci la discurile cu obiectiv ştiinţific, cum este, între altele, cel pe care l-am mai citat, scos în comun de Arhiva muzicală din Bloomington şi Berlin Phonogramm Archiv, avînd material documentar (bilingv) întocmit de George List şi Kurt Reinhardt, material care cuprinde şi transcrieri (retipărite) ale înregistrărilor[15].

Cu privire la probleme teoretice şi metodologice, în articolul următor.

---

[13] De pildă: Richard M. Dorson, *American Folklore*, 1959; id., ed., *Folklore Research Around the World*, Indiana University Folklore Series Nr. 16, Bloomington, 1961; Jan Harold Brunvand, *The Study of American Folklore, an introduction*, 1968; Alan Dundes, *The Study of Folclore*, Englewood Cliffs, N. J. 1965; id., *Every Man His Way* . . .; Robert A. Georges, ed., *Studies on Mythology*, The Dorsey Press, Homewood, Illinois, 1968; Bruno Nettl, *Introduction to Folk Music in the United States*, Detroit, 1962; id., *Theory and Method in Ethno-Musicology*, 1964 ş. a.

[14] În numărul 3 din 1970 a apărut lucrarea lui C. Brăiloiu, *Schiţă a unei metode de folclor*, tradusă în limba engleză.

[15] Şi acesta a fost obiect de studiu în seminarul de etnomuzicologie al profesorului List.

PRIMUL CONGRES INTERNAŢIONAL DE ETNOLOGIE EUROPEANĂ (24–28 AUGUST 1971)

GEORGETA STOICA

Primul Congres internaţional de etnologie europeană, manifestare de prestigiu ştiinţific, a reunit la Paris circa 400 de specialişti europenişti din toată lumea. Organizat de Societatea internaţională de folclor, afiliată Uniunii internaţionale de ştiinţe antropologice şi etnologice, prin Muzeul naţional de arte şi tradiţii populare din Paris şi Muzeul omului — departamentul Europa, congresul s-a desfăşurat sub înaltul patronaj al Ministerului afacerilor culturale şi al Ministerului educaţiei naţionale din Franţa.

Comitetul de organizare al Congresului a fost constituit din personalităţi cu renume mondial în domeniul etnologiei : preşedinte, George-Henri Rivière, Conservator-şef onorific al muzeelor naţionale, Consilier permanent al I. C. O. M. ; vicepreşedinţi : Jean Cuisinier, conservator-şef al Muzeului naţional de arte şi tradiţii populare, Director al Centrului de etnologie franceză, Robert Gessin, profesor la Muzeul naţional de istorie naturală, Director al Muzeului Omului, Roger Lecotté, vicepreşedinte al Societăţii franceze de etnografie ; secretar general : Claudie Marcel-Dubois, Director de cercetări la Centrul naţional al cercetării ştiinţifice ; secretar executiv : Jacques Zwirn, delegat cu relaţiile externe al Muzeului naţional de arte şi tradiţii populare ; membri : Hélène Tremaud, conservator al Muzeului naţional de arte şi tradiţii populare, Monique de Fontanès, însărcinat al Departamentului Europei la Muzeul omului.

Şedinţele de lucru s-au ţinut la Muzeul naţional de arte şi tradiţii populare din Paris. Pentru buna desfăşurare a congresului lucrările s-au ţinut în cadrul a trei şedinţe plenare unde au fost susţinute temele generale şi în cadrul celor nouă comisii pe probleme.

Şedinţele plenare au fost deschise în ziua de 24 august de prof. dr. docent Mihai Pop cu referatul *Problèmes géneraux de l’ethnologie européenne*, după care, în ziua de 25 august prof. J. Greimas a susţinut referatul *Langages en tant que système de communication (langage oral, langage gestuel, langage musical)*, iar la 26 august J. Cuisinier a vorbit despre *Informatique et application muséographique, méthodes avancées d’étude des données ethnographiques*.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 67–72, Bucureşti 1972

Referatele generale au fixat din punct de vedere teoretic şi practic cadrul de dezvoltare al etnologiei europene în viitor şi sarcinile imediate care îi stau în faţă. Aspectele prezentate precum şi viziunea asupra perspectivei privesc întreaga disciplină, inclusiv din ţara noastră. Astfel, în referatul său prof. dr. docent M. Pop a dat o nouă definiţie etnologiei europene precizînd că : „Etnologia europeană este disciplina care se ocupă cu cercetarea acelei părţi din cultura continentului nostru — cu toate implicaţiile sale — care se exprimă prin texte, în cea mai largă accepţiune a termenului, considerînd ca texte nu numai faptele literaturii orale prezentate prin texte efective, dar şi obiceiul în totalitatea sa, o ocupaţie, un procedeu tehnic, ca şi costumele sau uneltele considerate nu numai în materialitatea lor dar şi în funcţionalitatea lor".

Acest punct de vedere nou, acceptat unanim în cadrul congresului, deschide perspective largi dezvoltării viitoare a cercetărilor etnografice şi folclorice, permiţînd studiul complet şi paralel al tuturor aspectelor culturii populare în vederea cunoaşterii fenomenelor în ansamblul lor.

O problemă deosebit de importantă, cu multă aplicabilitate în domeniul muzeelor, a fost aceea a „Metodelor avansate de tratare a datelor etnografice europene şi aplicaţiile informaticii", prezentată de Jean Cuisinier, directorul Muzeului naţional de arte şi tradiţii populare din Paris.

Din referat, discuţii şi demonstraţiile practice organizate la muzeu, a rezultat că informatica face posibilă tratarea maselor importante de date cu o viteză imposibil de realizat altfel, precum şi eliminarea eventualelor erori. Aplicarea tehnicii informaticii la datele etnografice duce în mod necesar însă la formalizarea cunoştinţelor, la construirea deci de modele discriptive a datelor, de modele de enunţare a propoziţiilor, de modele de articulare a teoriilor. Acest fapt impune o explicare completă a conceptelor şi regulilor de construire a diferitelor modele, o disciplină mai riguroasă a exprimărilor şi chiar a gîndirii. Constrînsă de formalizare, gîndirea etnografică poate fi astfel împinsă către formularea de ipoteze care să se preteze la verificare. Ea este deci obligată să formuleze tipuri veridice determinate de modalităţi precise, pe bază de probe concrete, construite fie pe baza modelelor de sisteme ipotetico-deductive, fie pe sistemul interpretativ.

În mod special s-a discutat problema aplicării informaticii la două grupe de probleme : cercetarea şi clasificarea datelor pe de o parte, analiza şi interpretarea lor pe de altă parte.

Cele două tipuri de aplicaţii merită să fie citate deoarece ele ne introduc în probleme dificile ca : documentarea automatică asupra colecţiilor şi construcţia automatică a reţelelor de relaţii înrudite.

Făcînd o paralelă între aplicaţiile informaticii în domeniul arheologiei şi etnologiei, J. Cuisinier sublinia că la prima vedere colecţiile etnografice şi colecţiile arheologice se pretează la aceeaşi exploatare. Diferenţele care ţin de modul de achiziţie — săpături sau colecţii de teren — nu par, la prima vedere, să antreneze o diferenţiere din punct de vedere al descrierii, necesare în ambele cazuri.

După un examen aprofundat însă, un specialist îşi poate da cu uşurinţă seama că, aliniind descrierea colecţiilor etnografice la descrierea colecţiilor arheologice, riscăm să pierdem avantajul autenticităţii limbajului local, cules de pe teren, datorită limbajului tehnic documentar. În cazul săpăturilor arheologice, dimensiunile şi forma, materia şi decorul sînt variabile cunoscute, tehnica de fabricaţie şi tehnica de utilizare variabile necunoscute. Tot efortul ulterior de cercetare va consta în analiza datelor cunoscute pentru a stabili pe cele necunoscute. În cazul colecţiilor etnografice situaţia epistemologică este inversă : unitatea concretă, ultima sursă de informare, nu este piesa din colecţie, ci totalitatea datelor semnificative în care se situează obiectul. Cercetarea etnografică stabileşte concomitent : denumirea şi comentariile, regulile şi riturile, credinţele şi obiceiurile. Variabilele care descriu tehnicile de fabricaţie şi modul de folosire sînt deci cunoscute, în aceleaşi condiţii de observaţie ca şi cunoaşterea dimensiunilor şi formei, materialelor şi decorului. Datele sînt epistemologic omogene, pot fi coroborate şi tratate simultan.

Din această primă diferenţă decurge implicit a doua, cu privire la categoriile descrierii. Primatul, în practica arheologică, aparţine obiectului, sursa ultimă la care trebuie să revenim totdeauna ; categoriile descrierii trebuiesc raportate la obiectul însuşi şi procedat la o analiză a elementelor componente prin sintetizarea trăsăturilor elementare. În practica etnografică din contră, primatul nu aparţine obiectului ci datelor culese de pe teren despre obiect, sursa semnificaţiei lui. Descrierea trebuie să reflecte în cazul acesta însăşi gîndirea creatorilor iar tipul trebuie să rezulte din sinteza trăsăturilor pe care creatorii le consideră proprii. În primul caz, gîndurile creatorilor sînt incluse în obiect şi nu culese ; în cel de-al doilea, ele nu numai că sînt culese ca obiectul însuşi, ci devin chiar determinante, deoarece de ele depinde clasificarea, prin intermediul tehnicilor de fabricare şi utilizare, dimensiunilor, materiei prime şi formei.

Opoziţia dintre cele două tipuri de descriere constă mai puţin în conţinut cît în modul de finalizare. Prin conţinutul său, activitatea etnografică se apropie adesea de cea arheologică, pentru că din păcate se pune întrebarea : Cîte colecţii etnografice sînt însoţite de o documentaţie care să permită o descriere în termeni locali ? Cîte obiecte n-au fost colecţionate de pe teren fără ca deţinătorii lor să mai cunoască modul de utilizare, semnificaţia sau chiar denumirea ? Analiza vechilor depozite muzeale, cercetările în casele vechi, în pivniţe şi poduri, diferă ele în cazul acesta în mod substanţial de descoperirile obiectelor aflate sub pămînt ? Privind în mod invers problema, arhivele şi inscripţiile, miniaturile şi mozaicurile nu furnizează adesea datele reconstituirii contextului care lipseşte, făcînd posibilă descoperirea gîndurilor creatorilor pentru obiectele arheologice ?

Se poate spune deci că dacă descrierile diferă mai puţin prin consistenţa şi varietatea informaţiilor la care se referă decît prin calificarea epistemologică a datelor pe care le mobilizează, se poate ajunge la a considera descrierea etnografică, în opoziţie cu cea arheologică, descrierea care împarte caracteristicile obiectelor în două categorii, după cum au fost făcute : prin observarea fină şi analiză sau impusă de denumire, tehnica de fabricaţie şi de utilizare. De aici pornesc diferitele tipuri de aplicaţie ale informaticii în tratarea colecţiilor etnografice : gestiunea colecţiilor şi studii documentare.

În ceea ce privește gestiunea se pun anumite probleme. Care sînt obiectele conservate? Cum au fost achiziționate? Cu ce preț și în ce condiţiuni? De cine și unde? Care este stadiul de conservare? Unde sînt păstrate și cui aparțin? Au fost expuse, desenate, fotografiate, analizate, publicate? Nu este necesar să multiplicăm întrebările pentru a arăta că gestiunea colecțiilor etnografice este o chestiune de optimizare după anumite criterii variate : volumul spațiului disponibil, grija față de patrimoniu, viteza de rotație etc. Cea mai bună soluție pentru realizarea unei descrieri veridice constă în desprinderea riguroasă a caracteristicilor necesare gestiunii, care trebuie enunțate în categoriile cerute de practica administrativă și în categoriile necesare tratării obiectelor din punct de vedere științific, care răspund unor norme independente de cele administrative.

Izolarea unei zone de referință în cartoteci și fișe de descriere permite astfel să se întocmească pe cale automatică, listele necesare pe care să le introducem în ordinator în tirajele necesare raționalizării operațiilor de gestiune.

Pentru studiile documentare, colecțiile care cuprind un număr mare de obiecte, cum sînt cele etnografice, automatizarea metodelor de apel și cercetare a obiectelor, aplicațiile informaticii sînt foarte necesare. Aplicarea tehnicilor moderne presupune în final substituirea limbajului obișnuit, în care sînt redactate inventarele și fișele descriptive, printr-un limbaj documentar normat și în consecință, realizarea unor lexice speciale. Cînd materialele conservate sînt plante sau animale, problema este simplă : identitatea este fixată printr-un sistem de clasificare general admis în literatura de specialitate, care permite cercetătorilor să le regăsească cu certitudine. În cazul colecțiilor etnografice problema este diferită. Cum se poate identifica un obiect? După denumirea sa de la teren? În acest caz orice comparație este imposibilă fără consultarea dicționarelor. Calea cea mai bună pentru a putea avansa în cercetările documentare este de a forma lexice în care să se fixeze sistematic corespondența între limbajul obișnuit, limbajul de referință și limbajul documentar. Formarea pe cale automatică de cataloage, care este în curs de realizare în Franța este posibilă și la noi după o pregătire minuțioasă.

Dar, oricît de avansate ar fi ele, cercetările documentare nu sînt altceva decît operații preliminare, un simplu apel la datele pe care ni le propunem să le analizăm. Fără îndoială că determinarea variabilelor descriptive depinde de calea teoretică predominantă în identificarea categoriilor indigene. Dar această masă de informații poate să rămînă, în scopuri documentare, rezumată sau sumară. Două tipuri de aplicare se pot distinge pentru analiza aprofundată a colecțiilor. Una se referă la analiza internă sau analiza formei datelor, caracterizînd obiectul însuși, alta la analiza formei datelor în raport cu variabilele exogene sau la analiza externă.

Pentru exemplificare cităm exemplul de documentație automatică realizată la Muzeul național de arte și tradiții populare din Paris, unde pentru o colecție de 10 000 de obiecte s-au efectuat în timpul congresului probe practice deosebit de concludente.

Ne-am oprit mai îndelung asupra acestor probleme practice discutate în cadrul primului congres de etnologie europeană pentru a scoate în relief necesitatea formalizării evidenţei muzeale în ansamblul ei, în vederea prelucrării datelor pe cale automatică. Rezultatele care se pot obţine pe această cale, pentru realizarea unor lucrări de amploare cum ar fi de pildă *Atlasul etnografic al R. S. România*, sînt de deosebită importanţă. Am subliniat pe de altă parte şi diferenţa dintre obiectul etnografic şi cel arheologic deoarece există încă, în concepţia unor specialişti, ideea potrivit căreia, pentru întocmirea fişelor etnografice este suficient să ai obiectul în faţă, ceea ce, aşa cum s-a discutat şi în cadrul congresului, este complet greşit, deoarece datele rezultate din cercetarea ştiinţifică pe teren permit încadrarea obiectului în contextul apariţiei şi evoluţiei lui. Fără cunoaşterea obiectului în funcţionalitatea sa, fără termenii locali, fără semnificaţiile sale, obiectul rămîne o piesă „moartă", care nu poate spune decît foarte puţin cercetătorului. Cum foarte multe din obiectele etnografice din muzeele noastre, colecţionate înainte de 1948 sau provenite de la diverşi colecţionari, nu sînt însoţite de documentaţiile necesare, cercetările muzeelor vor trebui să urmărească în viitor, în mod constant şi acest scop : completarea fişelor, atît cît mai este posibil, cu toate datele necesare.

În afara şedinţelor plenare, unde aşa cum s-a subliniat referatul de deschidere a fost prezentat de Prof. dr. docent M. Pop, în cadrul comisiilor pe probleme, R. S. România a fost reprezentată cu cinste de specialişti din diferite institute sau muzee.

Astfel, programul pe comisii a cuprins multe comunicări după cum urmează :

Comisia 1 — *Comunicaţii* : I. Cajal-Maniu, M. Constantin, M. Stroia, *La presse du XIX^{ème} siècle : une importante source d'information pour les études ethnographiques roumaines.*

Comisia 2 — *Utilaj şi tehnica agricolă* : I. Armăşescu, C. Mirescu, *Une technique archaïque : le battage du blé à la dosca (tribulum).*

Comisia 3 — *Poetica populară — balade* : G. Vrabie, *Structure du discours „balladesque"* şi N. Manafi-Coatu, *Les deux langages praxis et poesis dans l'incantation thérapeutique roumaine.*

Comisia 4 — *Obiceiuri calendaristice şi sărbători contemporane* : S. Iancovici, *Croyances et pratiques anciennes à l'occasion de la Pentecôte* ; G. Comanici, L. Stoica-Vasilescu, *La singnification de l'arbre vert dans les coutumes calendaires des Roumains et des Saxons* ; E. Comişel, *Les coutumes calendaires roumaines* ; V. Cordun, *Types et fonctions de la „chemise de la peste" en Roumanie* ; V. Medan, *Le chant de la couronne de blé dans un village de Transylvanie* ; S. Larionescu, *La commémoration des morts dans les Karpates occidentales de la Roumanie* ; L. Ghergariu, *Les coutumes de la nouvelle année en Roumanie* ; E. Petruţiu, *La coutume de căluşeri dans la plaine de Transylvanie.*

Comisia 5 — *Arhitectura populară şi muzeele etnografice în aer liber* : N. Dunăre, *Contribution à l'étiologie de la ferme à cour fermée et renforcée chez les peuples européens et avoisinant l'Europe* ; R. O. Maier, *La reconstitution des moulins antiques de la Roumanie.*

Comisia 6 — *Organizarea familială* : M. Vulpe, *Termes d'appellation familiale dans les parlers roumains. Tradition et innovation* ; G. Stoica, *L'influence de la famille sur la structure de l'habitation paysanne roumaine* ;

V. V. Caramelea, Gh. Geană, I. Tomescu, *Les changements de l'organisation traditionnelle familiale dans le milieu rural de Roumanie.*

Comisia 7 — *Filme*: G. Manolescu, *Coutumes contemporaines de printemps en Roumanie.*

Comisia 8 — *Relații interetnice în Europa contemporană*: R. Vulcănescu, *L'étude interdisciplinaire des relations interethniques*; P. Simionescu, *Implications structuralistes de l'isogramme ethnologique.*

Comisia 9 — *Cultura populară și expresia sa muzeografică*: V. V. Caramelea, *Les travaux d'un laboratoire permanent sur terrain d'anthropologie sociale et culturelle.*

Așa cum rezultă din cele de mai sus, R. S. România a fost reprezentată cu referate la toate cele nouă comisii de lucru și, ceea ce este mai important, ele au fost apreciate pozitiv, școala românească de etnografie fiind considerată foarte modernă.

Dacă adăugăm la aceasta faptul că Institutul de film științific de la Göttingen (R. F. a Germaniei) a prezentat mai multe filme etnografice românești, realizate cu specialiști din R. S. România și că, în cadrul probelor practice ing. I. Georgescu a prezentat un metronom invenție proprie, care s-a bucurat de succes, înțelegem de ce, ca un corolar, la ședința plenară a Societății internaționale de etnologie și folclor, care a avut loc în ziua de 27 august 1971, prof. dr. docent Mihai Pop a fost ales președinte.

Alegerea, aprobată în unanimitate de specialiștii a numeroase țări prezenți în sală, se datorește activității depuse pînă în prezent de M. Pop în cadrul Societății internaționale de etnografie și folclor ca vicepreședinte, dar este și o recunoaștere a prestigiului de care se bucură specialiștii și școala etnografică românească dincolo de hotare.

CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN DANEMARCA

ION VLĂDUŢIU

În cadrul schimbului de experienţă ce se realizează între oamenii de ştiinţă români şi danezi, am efectuat în luna august a anului 1971 o călătorie de studii în Danemarca. Scopul acesteia a constat în studierea principiilor şi metodelor etnografiei şi etnologiei daneze, în cunoaşterea organizării activităţii pe acest tărîm în Danemarca, în cunoaşterea trăsăturilor caracteristice ale culturii populare daneze, precum şi în prezentarea principiilor, metodelor şi a realizărilor etnografiei româneşti. Scopul propus a fost realizat în primul rînd în cadrul discuţiilor rodnice avute cu colegii danezi de la diferite institute şi muzee de specialitate, precum şi prin vizitarea unui mare număr de muzee etnografice în diverse oraşe şi regiuni ale ţării şi prin deplasări pe teren în cîteva zone.

Amplul program de cunoaştere a activităţii în domeniul etnologiei, etnografiei şi muzeografiei daneze a putut fi înfăptuit datorită concursului neprecupeţit avut din partea colegilor danezi din cadrul institutelor şi muzeelor centrale ca şi ale muzeelor din alte oraşe ale ţării. Am cunoscut astfel mai îndeaproape activitatea şi realizările pe tărîmul etnologiei şi etnografiei la Muzeul etnografic danez [Dansk Folkemuseum] ce aparţine Muzeului naţional al Danemarciei, la Institutul de etnografie al Universităţii din Copenhaga, la Secţia de etnografie a popoarelor extraeuropene a Muzeului naţional al Danemarcei, la Arhiva folclorului danez [Dansk Folkemindesamling] din Copenhaga, la Institutul pentu cercetarea poeziei populare din ţările nordice [Nordisk Institut for Folkedigtning], la Muzeul etnografic în aer liber al Danemarcei [Frilandsmuseet] din Lyngby — Copenhaga, la Muzeul agriculturii [Landbrugsmuseet] din Copehnaga, la Muzeul etnografic sătesc în aer liber din oraşul Odense, la Muzeul etnografic orăşenesc în aer liber [Kobstadsmuseet, Den Gamle By] din Aarhus, la Muzeul preistoric şi etnografic din Moesgard, la Muzeul regional din Viborg, la Muzeul etnografic din Herning [Herningsmuseet], la Muzeul istoric din oraşul Alborg [Alborg historiske Museum] unde se află şi Muzeul vikingilor pe colinele Lindholm Hoje, la Muzeul istorico-etnografic al regiunii Vendsyssel din Hjörring, la Muzeul vikingilor din Roskilde, precum şi la Muzeul etnografic în aer liber Hjerl Heide. Pe parcurs am vizitat şi o serie de sate dintre care în unele se păstrează mai puternic încă aspecte ale culturii populare tradiţionale daneze şi anume în nordul Fioniei, în zona Limfjord şi Hjarbaek fjord, în zona de nord-vest a regiunii Vendsyssel din nordul Danemarcei. Am vizitat de asemenea cîteva expoziții etnografice cu tematică specială, temporare, diverse muzee de artă, monumente de cultură, precum şi Muzeul memorial H. C. Andersen din Odense.

Am avut convorbiri rodnice şi extrem de interesante atît despre cercetarea etnografică daneză cît şi despre experienţa etnografică românească cu colegii de la institutele şi muzeele menţionate, în deosebi cu prof. Holger Rasmussen, Prof. Palle Christiansen, Dr. Harald Langberg, Dr. Helge Larsen, Dr. Peter Seeberg, Dr. Paul Rovsing Olsen, arhitect, Frode Kirk, Dr. Hans Lassen, Dr. Ole Strandgaard, Dr. Klaus Ferdinand, Dr. Erik Levin Nielsen, Finn Grandt Nielsen, Dr. Ulla Thyrring, Dr. Torben Witt, arhitect, Palle Friis, M. Lundbaek.

Documentarea şi schimbul de experienţă efectuat ne îngăduie să afirmăm că în prezent în Danemarca se desfăşoară o amplă şi intensă activitate pe tărîmul cercetării ştiinţifice în domeniul etnografiei şi etnologiei, ca şi în domeniul muzeologiei etnografice. Este impresionant totodată tezaurul de valori ale culturii populare tradiţionale daneze acumulat în principal în muzee — atît în cele din capitala ţării, cît şi în cele din alte oraşe sau localităţi — patrimoniu adunat, în bună parte, pe baza unor investigaţii ştiinţifice premergătoare.

Considerăm necesar să specificăm, pentru o înţelegere mai exactă a activităţii etnografice în Danemarca, împrejurarea că în această ţară noţiunile de *etnografie* şi *etnologie* sînt folosite în sensuri diferite, avînd la bază criteriul teritorial-geografic. Prin *etnografie* se are în vedere cercetarea culturii populare a populaţiilor *extraeuropene*, iar prin termenul de *etnologie* este definită studierea culturii populare daneze şi a popoarelor continentului european. Această stare de lucruri îşi are oglindirea şi în structura organizatorică a instituţiilor de cercetare, existînd instituţii anume care se ocupă numai cu cercetarea *etnografică* a popoarelor *extraeuropene* (de pildă, Institutul de etnografie al Universităţii din Copenhaga, Secţia de etnografie a Muzeului naţional al Danemarcei) şi instituţii anume care se ocupă numai cu studiul culturii populare daneze sau din Europa, adică cu ceea ce în Danemarca se înţelege prin cercetare *etnologică*.

Examinînd sfera tematică a preocupărilor de cercetare a etnografiei, în această ţară, este remarcabil faptul că se acordă o atenţie cu totul deosebită cercetării culturii populare daneze, cunoaşterii pe multiple planuri a culturii populare. Tematica cuprinde, în ultimele două decenii, atît probleme de cultură materială cît şi probleme de cultură spirituală, ele fiind studiate în cadrul institutelor sau al muzeelor de specialitate. În cercetarea culturii materiale a poporului danez un mare rol le revine muzeelor etnografice ; o activitate deosebit de rodnică, în investigarea problemelor de cultură materială, se desfăşoară de specialiştii Muzeului Naţional al Danemarcei[1] de care aparţine şi Muzeul etnografic danez[2] — în a cărui secţie se află și sectorul de cercetare etnologică (acesta are denumirea ,,Nationalmuseets Etnologiske Undersogelser-NEU), precum și Secția muzeelor etnografice în aer liber.

---

[1] O amplă trecere în revistă a activităţii etnografice desfăşurate de specialiştii danezi ai Muzeului etnografic danez este făcută în volumul omaginal dedicat profesorului Axel Steensberg. Vezi *Dansk Folkemuseum and Frilandsmuseet. History and Activities*, Edited by Holger Rasmussen, 1, Nationalmuseet, Copenhaga, 1966.

[2] Cu privire la începuturile şi activitatea Muzeului etnografic danez vezi Holger Rasmussen, *The Origin and Development of the Danish Folk Museum*, în volumul *Dansk Folkemuseum...*, p. 7—36.

Cercetările de cultură materială s-au intensificat mult după înființarea, în 1954, a unei catedre speciale în cadrul lectoratului pentru istoria culturii[3]. Amplu cercetate sînt problemele privind ocupațiile între care se remarcă investigațiile asupra agriculturii și cu deosebire asupra uneltelor și tehnicilor agricole ; au apărut studii importante cu privire la uneltele de secerat și treierat[4], la evoluția plugului, iar recent o interesantă reconstrucție a vechiului plug de tip Dostrup[5]. La inițiativa prof. Axel Steensberg a fost creat, în 1954, la Muzeul etnografic danez din Copenhaga Secretariatul internațional pentru cercetarea istoriei uneltelor agricole. O însemnată lucrare monografică privitoare la tehnica pescuitului și structura socială a populației ce practica această ocupație aparține cunoscutului specialist danez Holger Rasmussen[6]. Sînt efectuate numeroase studii etnografice cu privire la raporturile existente între pescuit și agricultură—ocupații complementare de cea mai mare importanță în economia din trecut a acestei țări. Rodnice rezultate au dat cercetările referitoare la meșteșuguri, cu deosebire cele privind evoluția istoică a prelucrării aurului și argintului, apoi a sticlăritului ca și evoluția olăritului. Este important de specificat orientarea existentă în privința studierii evoluției ceramicii populare, anume de a se corobora datele obținute din cercetarea etnografică cu datele arheologice și mărturiile aflate în arhive. În aceste studii asupra ceramicii se insistă de asemenea și pe aspectul artistic al pieselor studiate.

Dintre instalațiile tehnice țărănești sînt studiate intens morile, mai ales diversele tipuri de mori de vînt.

În cadrul cercetărilor de cultură materială daneză un loc central îl ocupă investigarea gospodăriei și a locuinței[7]. Un accent deosebit se pune atît pe aspectele arhitecturale cît și pe cele funcționale ; studiile și lucrările cu caracter monografic apărute local, pe această temă, sînt numeroase. La această tematică și-au adus contribuția reputați etnografi danezi ca Svend Jespersen, Axel Steensberg, Peter Michelsen. Remarcabil este și faptul că cercetările asupra locuinței nu se rezumă numai la mediul rural ; ele au fost extinse și în mediul urban, făcîndu-se cercetări asupra construcțiilor orășenești[8]. În cadrul Muzeului etnografic danez este creat un serviciu de cercetare a arhitecturii urbane.

---

[3] Bengt Holbek und Holger Rasmussen, *Volkskunde in Dänemark 1955—1964*, extras din ,,Hessische Blätter für Volkskunde'', Band 57—1966, p. 221. Lucrarea conține o privire bibliografică de ansamblu asupra activității etnografice daneze în perioada menționată.

[4] Vezi, de pildă, Axel Steensberg, *Ancient Harvesting Implements*, Copenhaga, 1943 ; H. Rasmussen, *Korntorring og taerskning på Faeroerne*, în ,,Kuml'', 1955, p. 131—157 ; Holger Rasmussen, *Grain Harvest and Threshing in Calabria*, în ,,Tools and Tillage'', vol. I, 2, 1969, p. 93—104.

[5] Hans-Ole Hansen, *Experimental Ploughing with a Dostrup ard Replica*, în ,,Tools and Tillage'', vol, I, 2, 1969, p. 67—92.

[6] Holger Rasmussen, *Limfjordsfiskeriet* for 1825, National museet, 2, Copenhaga, 1968.

[7] Vezi Peter Michelsen, *The Investigation of Old Rural Buildings*, în volumul *Dansk Folkemuseum* ..., p. 51—76.

[8] Vezi, de ex., studiul lui Poul Stromstad, *Slum Clearance and the Investigation of Town Buildings*, în *Dansk Folkemuseum* . . ., p. 77—104.

Ample studii etnografice s-au efectuat şi se efectuează cu privire la textile şi portul popular îndeosebi în cadrul muzeelor etnografice locale; sînt interesante de asemenea rezultatele cercetărilor întreprinse asupra confecţionării de bijuterii în mediul rural, precum şi asupra formelor de găteală a capului.

În efectuarea investigaţiilor concrete se remarcă orientarea de a surprinde raporturile între cultura materială şi aspectele sociale ale vieţii populaţiei studiate, raporturile între gospodărie şi obiceiurile sociale, iar în unele cazuri, cum este cercetarea aşezărilor tradiţionale, se aplică principiul monografic. Ca o lucrare de sinteză şi instrument de lucru este conceput şi *Atlasul etnografic al Danemarcei*[9],aplicîndu-se metoda de lucru prin corespondenţi. Trebuie relevat faptul că în ultima vreme s-au realizat, de către specialiştii danezi, o seamă de studii comparative, îndeosebi pe probleme de cultură materială, că participarea lor la activitatea etnografică pe plan european s-a intensificat.

În timp ce activitatea muzeistică e legată în Danemarca îndeosebi cu cercetările din domeniul culturii materiale, cercetarea folclorică e legată de problematica culturii spirituale. Ample cercetări de folclor se întreprind în cadrul Arhivei de folclor danez, cu deosebire în domeniul etnomuzicologiei, al muzicii populare daneze şi al obiceiurilor şi credinţelor populare. Sînt examinate schimbările ce au loc în prezent în literatura populară orală. În colecţia „Nordisk Kultur", aspectele folclorice ocupă un loc important. Amplu studiate au fost basmele populare[10], tradiţiile populare, snoava, proverbele, cîntecele bătrîneşti vechi,[11] se efectuează cercetări privind folclorul copiilor. Mai puţin studiate sînt obiceiurile populare.

Cercetarea poeziei populare, în ţările nordice, care se realizează în cadrul unui institut de cercetare creat anume — Nordisk Institut for Folkedigtning — înregistrează realizări remarcabile.

Investigaţii rodnice sînt efectuate în muzica populară daneză şi a altor popoare. Remarcabil e şi faptul că se întreprind cercetări de etnomuzicologie în Europa cît şi în afara ei, îndeosebi la eschimoşi, în lumea arabă, africană, în Sardinia etc.[12].

În sfera tematică a preocupărilor actuale ale etnografilor danezi este inclusă şi cercetarea unor populaţii extraeuropene, ca şi în genere a unor probleme de antropologie culturală. O cercetare multilaterală asupra vieţii şi culturii tuaregilor este realizată de prof. J. Nicolaisen[13];

---

[9] Vezi în această privinţă Ole Hojrup, *The Work of the National Museum's Ethnological Surveys Department*, în *Dansk Folkemuseum*. . . p. 121—142.

[10] Vezi despre aceasta Lutz Röhrich, *Die Märchenforschung in Dänemark*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde" 1957, 3, p. 501—507; Lauritz Bodker, *Folkeeventyrenes forskningsproblemer*, în „Arv", 12, 1956, p. 69—94; *Dänische Volksmărchen*, Düsseldorf-Köln, 1944.

[11] Vezi, de ex., Erik Dal, *Nordisk folkeviseforskning siden 1800*, Copenhaga, 1956.

[12] Vezi, de pildă, Poul Rovsing Olsen, *An Aulos in The Danish National Museum*, Copenhaga, 1969; idem, *Intervals and Rhythm in the Music of the Eskimos of East Greenland*, Copenhaga, 1969; idem, *La musique africaine dans le Golfe Persique*, extras din „Journal of the International Folk Music Council", vol. XIX, 1967; idem, *Enregistrements faits à Kuwait et Bahrain*, Université de Liège, vol. 29. 1964; F. Weis Bentzon, *Et sardisk folkeinstrument*, în „Budstikken", 1949, p. 41—59, idem, *Launeddas et sardisk folkeinstrument* în „Dansk Musiktidsskift", vol. 36, nr. 3, p. 97—105.

[13] J. Nicolaisen, *Political Systems of Pastoral Tuareg in Air and Ahaggar*, în „Folk", vol. I, 1959, p. 67—131.

se întreprind studii asupra populației waiwai din Guyana Britanică, asupra unor populații din Melanezia și Polinezia ; o interesantă lucrare de antropologie economică aparține Dr.-ului Palle Christiansen[14]. Studii importante asupra nomadismului au fost elaborate de Klaus Ferdinand[15]. Cercetările daneze contemporane etnografice continuă intens investigațiile începute cu multă vreme în urmă — și la care și-au adus excepționale contribuții Knud Rasmussen, A. Mathiassen, K. Birket-Smith — asupra vieții și culturii eschimoșilor[16].

Credem că este locul să relevăm și bogăția materialelor etnografice asupra unor populații de pe alte continente decît cel european, aflate în patrimoniul muzeelor daneze. Secția de etnografie a Muzeului Național al Danemarcei este deosebit de înzestrată. Valoarea mărturiilor etnografice de care acesta dispune impresionează profund. Se află aici valoroase materiale privind viața și cultura populațiilor din Australia, Noua Guinee, Polinezia, Indonezia, din diverse zone ale continentului african (între acestea o mare colecție de obiecte de aur de la populația așanti) ; în numeroase săli special amenajate se află piese etnografice din Peru, Argentina, Ecuador, Panama, Columbia, Maroc, mărturii de cultură materială și spirituală a diferitelor triburi băștinașe de ameroindieni. Amplu și ingenios este prezentată în acest muzeu cultura și modul de viață al diverselor grupe de eschimoși. Aceste colecții care au piese extrem de rare, se îmbogățesc cu fiecare an[17]. Aș menționa aici, de asemenea, însemnătatea colecției etnografice unice asupra băștinașilor din Nuristan (Afganistan) adusă la Muzeul istorico-etnografic din Moesgard în urma unor investigații concrete.

Activitatea în domeniul muzeologiei etnografice în Danemarca este impresionantă. Pe plan național se impun Muzeul în aer liber (Frilandsmuseet) și Secția de etnografie a Muzeului Național al Danemarcei la care ne-am referit mai sus. Este într-o anume măsură neașteptată bogăția de obiecte etnografice tradiționale daneze autentice, aflate în muzee. Reține în această privință atenția și numărul mare de muzee în aer liber, precum și activitatea susținută ce se desfășoară în toate muzeele pentru a prezenta publicului comorile de cultură populară daneză tradițională, pentru a perfecționa continuu relația muzeu—public.

S-ar putea consacra un studiu anume prezentării patrimoniului de cultură populară din muzeele etnografice daneze. Multe din ele, atît cele în aer liber cît şi cele pavilionare, cum sînt de pildă, Frilandsmuseet, Dansk Folkemuseum, Muzeul etnografic în aer liber din Odense, muzeele din Viborg, Herning, Hjerl Heide, Hjörring, au editat lucrări, studii, articole, pliante anume în care sînt prezentate valorile din respectivul muzeu[18]. Vom releva, pe scurt, cîteva aspecte principale. Frilandsmuseet din Lyngby-Copenhaga, ca muzeu etnografic naţional în aer liber, cuprinde cîteva zeci de gospodării tradiţionale din toate zonele ţării; el are de asemenea cîteva gospodării din partea de sud a Suediei şi din regiunea Schleswig unde locuiseră danezi. Aici au fost aduse case de ţărani, fermieri, pescari, marinari, morari, meşteşugari, căutînd să se redea aspectele de viaţă şi cultură caracteristice fiecărei categorii. Predomină încă construcţiile masive ce au aparţinut claselor dominante, dar în muzee sînt aduse şi gospodării caracteristice pentru masa populaţiei. De fapt această orientare se regăseşte şi la alte muzee în aer liber. Muzeul etnografic în aer liber din Odense are ca sferă tradiţională Fionia, iar cel din Hjerl Heide zona cu acelaşi nume. Atît prin arhitectura lor cît şi prin interiorul şi uneltele ce le conţin, gospodăriile din aceste muzee dau o imagine veridică asupra caracteristicilor tradiţionale ale vieţii şi culturii danezilor pe o întindere de cîteva secole, pe întreg cuprinsul teritorial pe care-l reprezintă. De aceea aici au fost aduse pe lîngă gospodării de fermieri şi ţărani şi ateliere de fierar, de constructor de saboţi de lemn, cărămidărie, han etc.

---

[14] Palle Christiansen, *The Melanesian Cargo Cult. Millenarianism as a Factor in Cultural Change*, Akademisk Forlag, Copenhaga, 1969.

[15] Vezi K. Ferdinand, *Nomadism in Afganistan. With an Appendix on Milk Products*, în volumul *Viehwirtschaft und Hirtenkultur. Ethnographische Studien*, Akademiai Kiadó, Budapest, 1969, p. 127—160; idem, *Ost-Afghanischer Nomadismus—ein Beitrag zur Anpassungsfähigkeit der Nomaden*, în *Nomadismus als Entwicklungsproblem*, Bochumer Symposion 1967, Bertelsmann Universitätsverlag.

[16] Vezi, de ex., Helge Larsen, *Some Examples of Bear Cult among the Eskimo and Other Northern Peoples*, extras din „Folk", vol, 11—12, 1969/70, Copenhaga.

[17] Vezi în această privință datele publicate de Helge Larsen, *The Danish National Museum, Ethnographical Department 1963 and 1964*, în „Folk", vol. 7, 1965 ; idem, *The Danish National Museum, Ethnographical Department, 1965 and 1966*, în „Folk", vol. 8—9, 1966/67 ; idem, *The Danish National Museum, Ethnographical Department 1967*, în „Folk", vol. 10, 1968 ; idem, *The Danish National Museum, Ethnographical Department, 1968*, în „Folk", vol. 11—12, 1969/70.

În oraşul Aarhus se află o originală instituţie muzeală de cultură, mai puţin prezentă în peisajul muzeistic, anume Muzeul oraşului vechi, cunoscut sub numele de „Den Gamle By"[19]. El cuprinde numai case orăşeneşti din perioada secolul al XVI-lea — mijlocul secolului al XIX-lea şi are o dublă funcţionalitate — de cercetare a culturii urbane şi de prezentare a culturii orăşeşti în perioada menţionată. În case sînt amenajate interioare ale vieţii citadine din diverse epoci şi aparţinînd diverselor categorii de populaţie orăşenească. În acelaşi timp în cadrul unor clădiri au fost amenajate adevărate expoziţii tematice, consacrate, de pildă, ceramicei utilizate în oraşul danez în decurs de trei veacuri, pieselor de mobilier, categoriilor de ceasornice, de piane etc.

Bogăţia de piese etnografice a două muzee merită a fi relevată în mod cu totul deosebit. Este vorba de Muzeul din Herning şi Muzeul din Hjőrring. În primul a activat unul dintre cei mai prodigioşi etnografi danezi H. P. Hansen, în al doilea a lucrat pasionatul amator L. Friis, entuziast culegător de valori de cultură populară tradiţională daneză. Am sublinia îndeosebi bogăţia de ceramică neagră confecţionată de femei şi cea de textile a Muzeului din Herning, ca şi varietatea de piese etnografice a Muzeului din Hjőrring.

---

[18] Specificăm cîteva dintre aceste lucrări, studii etc.: Peter Michelsen, *The Origin and Aim of the Open Air Museum*, în *Dansk Folkemuseum. . .*, p. 227—263; *Freilichtmuseum* „Das Fünendorf", Audelsbogtrykkeriet i Odense; *Hjerl Heide, Das alte Dorf*, Hjerl Heide, 1969; *Middelalderstudier, til viborgegnens topografi og historie*, Bidrag 1, Viborg Stiftsmuseum, 1970; *Vore bedste foraeldres tid*, National museet, Copenhaga, 1970; J. J. Lonborg Friis, *Vendsyssels Nationaldragter og Vendelboerne i gamle Dage*, Hjörring, 1968; Palle Friis og Svend Thomsen, *Ting. Pa Vendsyssels Historiske Museum i Hjorring*, MCMLXIV; Palle Friis og Peter Rüsmoller, *Smeden*, MCMLXV; Oscar Marseen, *Lindholm Hoje*, Aalborg Historiske Museum, (f. a.); H. P. Hansen, *Herning Museum 1892—1942*, Aarhus Stiftsbogtrykkerie A/S, 1942; H. P. Hansen, *Trikotage — Museet i Herning*, Herning, 1960.

[19] Peter Holm, *Den Gamle By i Aarhus*, Kobstadtmuseet „Den Gamle By" Aarhus, Aarhus, 1951; Hans Lassen, *Kobstadmuseet „Den Gamle By"*, Aarbog, 1967; Hans Lassen, *Solvtog*, Saertryk af Museets Aarbog 1968—1969; *The Open Air Museum „Den Gamle By"*, Published by the museum.

Călătoriile efectuate în mai multe sate daneze mi-au oferit prilejul de a cunoaşte mai îndeaproape aspectele tradiţionale ale culturii populare ca şi dinamica intensă a transformărilor actuale, particularităţile acesteia.

Cu sprijinul tuturor colegilor danezi, cărora le exprim şi pe această cale gratitudinea mea, am putut cunoaşte în liniile sale esenţiale, originalitatea culturii populare tradiţionale daneze. Activitatea etnografică în Danemarca este însă atît de fructuoasă şi amplă încît invită pe omul de ştiinţă la o cunoaştere a ei şi mai aprofundată.

SIMPOZIONUL DE FOLCLOR BALCANIC DE LA OHRIDA

GHIZELA SULIŢEANU

Festivalul de folclor balcanic pe care statul Macedonia, din R. F. S. Iugoslavia, îl organizează de fiecare dată în frumoasa localitate balneară Ohrida, s-a desfăşurat şi în acest an în zilele de 3—8 iulie, încheindu-se ca de obicei cu simpozionul de folclor balcanic, ţinut în ultimele două zile sub auspiciile Institutului de folclor din Skopje şi preşedinţia Dr.-ului Blaje Ristovski, directorul acestui institut. Tematica principală a avut în vedere folclorul popoarelor balcanice, privind : I) diferite aspecte ale simbolicii (prezenţa simbolului în cîntece, obiceiuri şi cusături) ; II) repertoriul folcloric nupţial (obiceiuri, cîntece şi dansuri) şi III) probleme de structură muzicală. Toată această problematică necesita să fie tratată comparativ între două sau mai multe popoare balcanice. Această cerinţă a organizatorilor simpozionului a fost foarte binevenită deoarece, pe lîngă faptul că a directivat şi a restrîns oarecum problematica comunicărilor prezentate, a dat şi un impuls proaspăt studierii particularităţilor folclorului balcanic în lumina metodei comparative, lărgind astfel cu mult aria de cercetare.

Au participat aproximativ 90 persoane şi au fost înscrise în program 69 de referate aparţinînd specialiştilor din următoarele ţări : R. F. S. Iugoslavia, Albania, R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, Danemarca, Israel, R. S. România, Turcia, U. R. S. S. şi S. U. A.

Din partea ţării noastre s-au prezentat personal următoarele comunicări : *Eléments communs dans la musique de tradition orale des Macédoniens et des Roumains* (Prof. Emilia Comişel, Bucureşti) ; *Quelques aspects de la chanson de la mariée chez les peuples roumain et macédonien* (Ghizela Suliţeanu, cercetător principal la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti) ; *Traces de culte du boeuf dans les traditions folkloriques roumaines et dans celles des peuples voisins* (Dr. Vasile Adăscăliţei, Iaşi) ; *Significations ethnologiques des cadeaux de noce chez les Dacoroumains, Aroumains, Méglénoroumains et Istroroumains* (Dr. Nicolaie Dunăre, Cluj) ; *Les cortèges aux masques chez les Roumains et chez les Bulgares du Banat* (Ioan Popa, Timişoara).

S-au mai trimis comunicările : *Thèmes communs et art particulier dans la création populaire des peuples balcaniques* (Prof. Dr. Ion C. Chiţimia, Bucureşti) ; *Les rites de noce dans les zones du Danube de Yougoslavie,*

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 1, p. 81—83, Bucureşti, 1972

Roumanie et Bulgarie (Sava Iancovici, Bucureşti); *Symboles archaïques dans l'art populaire des peuples balcaniques* (Dr. Paul Petrescu, Bucureşti); *Novak und Gruia, zwei balkanische Helden in der ungarischen Folklore* (Dr. Josef Farago, Cluj) şi *A transplant of a western dance to the Aroumanians of Gopesh* (Dr. Teodor Trâpcea, Timişoara). În cele două zile afectate simpozionului, s-au audiat 46 de referate susţinute de către cercetătorii prezenţi. În prima zi, s-au comunicat 19 referate axate pe problemele prezenţei simbolului în tradiţia populară. S-au tratat probleme ca: *Simbolismul folcloric în creaţia poetului Kosta Racin* (Acad. Prof. Dr. Duşan Nedelcovici, Belgrad); *Simbolismul în poetica populară a popoarelor balcanice* (Dr. Şefcet Plana, Priştina; Dr. Duşko Konstantinov, Bitolia; Dr. Dragoslav Antonijevic, Belgrad; Dr. Srebica Knezeivic, Belgrad; Faniya Popova, Skopje; Blaje Petrovski, Skopje; Alexandra Popvasilieva, Skopje; Leposava Spirovska, Skopje, Vuk Nedelcovici, Priştina; Kemal Hadjikasami, Tirana etc.).

În cea de a doua zi au fost citite 27 de comunicări privind celelalte două teme din program. Astfel, s-au prezentat referate din tema a doua cu problematica folclorului nupţial, cu părţile sale de obiceiuri, muzical-poetice şi coregrafice. S-au tratat: *Riturile iniţierii în ceremoniile de nuntă, la sârbi, macedoneni, şi albanezii din Kosovo* (Dr. Vidosava Stojancevic, Belgrad); *Ceremoniile şi cîntecele de nuntă din Debar după sosirea miresii la mire* (Vojo Jacoski, Skopje); *Obiceiuri de nuntă din patru sate din Ohrida* (Robert H. Leibmann, S.U.A.); *Despre studiul exclamaţiilor în cîntecele de nuntă ale poporului macedonean şi ale vecinilor săi* (Georgi Georgiev, Skopje); *Cîntece de nuntă sârbe şi bulgare* (Dr. Nikolai Kaufman, Sofia); *Cîntece de nuntă ale evreilor din Ianina* (Dr. Shiloah Ammon, Ierusalim); *Căsătoria evreiască în Turcia* (Dr. Isachar Ben-Ami, Ierusalim); *Folclorul albanez* (Prof. A. Komgoni, Tirana); *Obiceiuri şi cîntce în căsătoria ţigănească* (Elsie Dunin, Los Angeles, S. U. A.); *Tradiţia şi caracteristicile horei macedonene din satul Aïvatovo-Salonic* (Mihailo Dimovski); *Despre dansul de nuntă la albanezi* (Prof. N. Agoli, Tirana) etc.

În cuprinsul celei de a treia teme, cele mai multe comunicări au avut în vedere ritmul; în legătura sa cu melodica (Dr. Radoslav Hrovatin, Ljubljana); ca particularitate comparativă între cîntecele epice albaneze şi cele ale celorlalte popoare balcanice (Birthe Traerup, Copenhaga); ca reprezentare grafică (Dr. Alexander Linin, Skopje); ritmul şi posibilităţile aparaturii mecanice în redarea sa exactă (Ing. Bruno Ravnikar, Ljubljana); particularitatea unor motive de început în cîntecele populare macedonene (Terpo Biţevski, Skopje) etc.

La reuşita discuţiilor, desfăşurate pe marginea referatelor audiate, a contribuit în mare măsură excelenta organizare cu posibilitatea de a se urmări la cască absolut toate comunicările, la alegere într-una dintre limbile: macedoneană, rusă, franceză şi engleză.

De asemenea şi faptul că marea majoritate a comunicărilor a fost însoţită de exemplificări (muzicale, diapozitive, schiţe sau diferite tabele), solicitînd şi pe această cale interesul auditoriului, a contribuit la împlinirea rostului acestui simpozion, acela ca, alături de evidenţierea problematicii comparative, să realizeze un temeinic schimb de experienţă între toţi cercetătorii preocupaţi de folcloristica comparativă balcanică.

În ziua de 9 iulie, s-a organizat o excursie cu vaporul pe lacul Ohrid pînă la localitatea balneară din jurul mănăstirii Sf. Naum, interesant monument arhitectonic şi pictural din sec. XVI. La data de 10 iulie am avut ocazia să vizităm un mare tîrg săptămînal ce are loc în fiecare sîmbătă dimineaţa în localitatea vecină, Struga, situată la graniţa cu Albania şi la care participă ţăranii din toate satele situate în zona lacului Ohrid. O mare bogăţie de articole ale industriei casnice : ţesături şi costume, articole din lemn, lucrate cu o mare măiestrie, printre care şi instrumente muzicale : fluiere, cavale şi guzle, dau acestui tîrg un deosebit aspect artistic.

Alături de toate acestea s-a adăugat şi vizitarea monumentelor istorice şi arhitectonice ale însăşi localităţii Ohrida, străvechi centru spiritual al macedonenilor.

Astfel, o dată cu problematica însuşită în cadrul şedinţelor simpozionului, participanţii au avut marea plăcere de a cunoaşte şi o seamă de date istorice şi artistice ale poporului macedonean, însoţitoare indisolubile ale vieţii şi folclorului său.

CHRISTO VAKARELSKI, *Bulgarische Volkskunde*, Grundriss der slavischen Philologie und Kulturgeschichte [Vol. 15], Berlin, Walter de Gruyter. & Co., 1969, 451 pag. + 52 planşe + 11 hărţi.

Începînd din anul 1925, în seria Grundriss der slavischen Philologie und Kulturgeschichte, editată de Reinhold Trautmann şi Max Vasmer, au apărut 15 volume, unele dintre ele fiind consacrate folclorului şi etnografiei; astfel, în 1927 apare lucrarea lui Dimitrij Zelenin, despre etnografia slavilor de răsărit, iar în 1961, aceea a lui Edmund Schneeweis, referitoare la etnografia sîrbo-croată; acestora li s-a adăugat recent valoroasa operă a lui Christo Vakarelski în care e studiată cultura populară bulgară.

Christo Vakarelski este un cercetător apreciat în lumea specialiştilor. Opera sa cuprinde mai multe mii de pagini, tipărite în R. P. Bulgaria, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacă, R. D. Germană ş. a. Activitatea cercetătorului de la Sofia cunoaşte o foarte bogată gamă de preocupări, ea parcurgînd aproape toate domeniile culturii populare bulgare.

A fost aşadar o fericită idee ca acest cercetător, atît de experimentat, să ne ofere o privire generală asupra etnografiei şi folclorului bulgar, începînd de la ocupaţii şi pînă la diferitele ramuri ale artei populare. De fapt, lucrarea profesorului Vakarelski este un tratat, în înţelesul deplin al cuvîntului.

După o bibliografie generală asupra culturii populare bulgare, autorul schiţează în „Introducere" (p. 1—8) situaţia geografică a Bulgariei, apoi ne înfăţişează starea economică a ţării, înainte şi după instaurarea socialismului, şi ne oferă un scurt istoric al preocupărilor pentru culegerea şi studierea etnografiei şi folclorului din această ţară.

Prima parte a cărţii e consacrată culturii materiale şi cercetează ocupaţiile (agricultura, creşterea vitelor, vînătoarea, pescuitul, culesul, p. 11—62), hrana şi prepararea ei (62—78), locuinţa şi arhitectura (94—114), prelucrarea alimentelor crude, a materialelor textile, a lemnului, a lutului şi a pietrei, a metalului şi a pielii (139—188); ea se încheie cu un capitol referitor la instrumentele populare muzicale (194—203).

Partea a doua e rezervată culturii spirituale, în care autorul înţelege să cerceteze felul cum măsoară bulgarul suprafeţele şi greutăţile, cum socoteşte şi scrie (207—212); ne sînt înfăţişate de asemenea, cunoştinţele populare despre astre şi despre mersul vremii (212—221); tot aici sînt cercetate magia, mitologia, demonologia (221—241) şi sînt reproduse cunoştinţele medicale şi de igienă ale poporului bulgar (241—249).

A treia parte a cărţii, intitulată „Gesellschaftskultur"—un termen neobişnuit pînă acum în studiile de etnografie şi folclor — studiază probleme ca „familie, societate, raporturi de clasă" (253—264), jocuri şi petreceri (275—281), obiceiuri la naştere, nuntă şi înmormîntare (281—312), precum şi obiceiuri de iarnă, de primăvară şi vară (312—336); în mod inexplicabil lipsesc obiceiurile de toamnă.

Rev. etn. folc., tom. 17 nr. 1, p. 85—89, Bucureşti, 1972

Ultima parte a cărţii prezintă „arta populară": cîntecele (339—350), povestirile (350—357), zicătorile, ghicitorile şi descîntecele (357—363); nu lipsesc scurte capitole despre muzica, dansurile şi teatrul popular bulgar (364—389) şi nici despre broderii, ţesături, pictură, sculptură, ceramică, artă în metal ş. a. (389—413).

Lucrarea e însoţită de un foarte bogat glosar al cuvintelor bulgare întrebuinţate în studiu (414—451) şi de o anexă care cuprinde peste 350 de desene, schiţe şi fotografii, la fiecare dintre acestea indicîndu-se zona din care provine şi data la care au fost realizate, ceea ce ne face să acordăm toată încrederea acestei lucrări. Anexa mai cuprinde şi 11 hărţi: harta administrativă, grupurile etnice, tipurile de plug, metode şi aparate de treierat, denumirile ariei de treierat, îmbrăcămintea bărbătească şi femeiască, tipurile locuinţelor, tipurile de mori şi de războaie de ţesut, obiceiuri de carnaval.

Se poate observa deci că lucrarea însumează toate domeniile culturii populare bulgare. Desigur, într-o asemenea sinteză, nu ni se poate oferi amănunte în legătură cu fenomenele prezentate. Faptul e suplinit însă prin foarte bogatele referinţe bibliografice care ni se dau la fiecare capitol; cercetătorului interesat de unele teme din cultura populară bulgară i se oferă aşadar în acest tratat nu numai rezultatele studiilor ce s-au efectuat în legătură cu ele dar şi numeroase trimiteri la lucrări speciale.

Pentru specialistul român, lucrarea profesorului de la Sofia e cu atît mai importantă, cu cît poate găsi în ea paralele ale unor fenomene etnografice cunoscute la noi; dintre acestea amintim căluşarii (326—327), care apar foarte asemănător la cele două popoare şi pe care Vakarelski îi derivă dintr-un joc de arme al tracilor romanizaţi; nu pierdem din vedere de asemenea paparuda şi ghermanul — ca obiceiuri pentru provocarea ploii — credinţele meteorologice, unele obiceiuri privitoare la viaţa omului, unele cîntece şi povestiri, dar mai ales elemente referitoare la ocupaţii, la îmbrăcăminte şi port, la instrumentele muzicale populare.

Autorul prezintă şi unele relaţii etnografice directe între bulgari şi români, cum este pătrunderea, de la români, în Bulgaria de Nord, prin sec. al XVI-lea — al XVIII-lea, a unor obiceiuri de rusalii (327), ori introducerea lăzilor de Braşov, începînd de pe la sfîrşitul sec. al XVIII-lea, lăzi care se caracterizează prin policromie, prin simetria buchetelor de flori, prin prezenţa tulipanului, a narcisei sau a trandafirului.

Prin bogata gamă de probleme pe care o abordează, prin caracterul sistematic al ei, prin indicarea izvoarelor principale pentru fiecare temă cercetată, ca şi prin numeroasele documente grafice şi fotografice, lucrarea lui Christo Vakarelski reprezintă un instrument de lucru de prima mînă pentru cercetătorii din domeniul etnografiei şi al folclorului.

Ion Taloş

Tools and Tillage, vol. I, nr. 2, 1969, Copenhaga, Edited by Axel Steensberg, Alexander Fenton and Greth Lerche.

Publicaţie interesantă, specializată în direcţia studierii, din punct de vedere etnografic, a uneltelor şi instrumentelor de cultivare a pămîntului şi a unor momente ale muncilor agricole, „Tools and Tillage" apare o dată pe an. Revista vrea să fie un ghid al cercetării acestor probleme; îşi propune să cuprindă, pe lîngă elementele de cultură materială, aspectele lingvistice şi funcţionale pe care le implică o asemenea tematică. Dat fiind nivelul acestei publicaţii, considerăm că ar cîştiga în conţinut prin cuprinderea unor aspecte de cultură spirituală, obiceiuri şi credinţe, ca o completare a materialului faptic identificat pe teren, întregind astfel, din toate punctele de vedere, scopul cercetărilor. În ceea ce priveşte spaţiul şi timpul, revista se ocupă cu studiul plantelor de la primele începuturi pînă în epoca contemporană, în toată lumea, punînd accentul pe materialul etnografic european şi pe ariile influenţate de Europa sau care au influenţat Europa. Numărul doi al revistei „Tools and Tillage" grupează patru materiale, dintre care trei se referă la momente diferite din istoria unor unelte agricole folosite la prelucrarea pămîntului, în vederea cultivării plantelor, iar cel de al patrulea la sistemele şi momentele desfăşurării muncii în timpul recoltatului şi treieratului.

Hans-Ole Hansen, *Experimental ploughing with a Døstrup Ard Replica.* [Aratul experimental cu o reproducere a ard-ului tip Døstrup]. Studii asupra experimentelor de arat imitativ cu o copie a ard-ului preistoric tip Døstrup descoperit în 1962—1968, p. 67—97.

Articolul este bogat în sugestii pentru studiile referitoare la reconstituirea tipurilor de unelte agricole preistorice şi a gradului de evoluţie al tehnicilor agricole folosite. Hans-Ole Hansen şi-a propus să experimenteze posibilităţile şi modul practic în care se putea ara o bucată de teren cu ajutorul aratrului preistoric, aratru care în limba daneză se numeşte *ard*. Experimentul a avut în vedere ard-ul descoperit în 1957 la Hendriksmose, Mønsted în Jutlanda (Danemarca), identificat de profesorul Axel Steensberg ca un tip similar celui descoperit la Døstrup, considerat de specialişti ca cel mai vechi exemplar de aratru preistoric descoperit în nord-vestul Europei. Aceste ard-uri s-au putut păstra datorită condiţiilor specifice regiunii, în turbării propice conservării obiectelor cu un grad mai mare de perisabilitate. Acest instrument de arat era executat din lemn, şi se compunea dintr-un grindei prins într-un corn ce făcea corp comun cu talpa pe care se fixa un brăzdar din lemn. Cu ajutorul metodei radiocarbonului i s-a stabilit vechimea, pe la 350 ± 100 î. e. n.

Autorul a realizat o copie în lemn a ard-ului descoperit la Hendriksmose, cu ajutorul căreia a întreprins o serie de experienţe practice în scopul obţinerii unor cunoştinţe importante referitoare la condiţiile tehnice ale lucrului cu ard-ul preistoric. Programarea experimentelor a ţinut seama de experienţele mai vechi efectuate în Cehoslovacia şi Anglia. Îndeosebi au avut în vedere experimentul făcut în Cehoslovacia în 1946—1947, în care s-au încercat trei tipuri de aratruri preistorice şi două pluguri din secolul al XVIII-lea, pe acelaşi teren şi în aceeaşi zi, folosind forţa de tracţiune a două animale, manevrate de două persoane. Au fost urmărite şi măsurate tracţiunea, rezistenţa solului, gradul în care plantele şi brazdele erau întoarse, media adîncimii şi lăţimii brazdelor. Au fost efectuate analize asupra solului arat, urmărind secţiunile efectuate în sol, precum şi energia depusă de animale şi de cei doi oameni în timpul aratului.

Experimentul danez a lărgit baza metodologică a acestor încercări, urmărind îndeosebi felul în care lucrează ard-ul şi uzura acestuia în timpul muncii. O bună parte a articolului este rezervată descrierii metodei de proiectare a experimentului şi de reconstrucţie a ard-ului. După cum a reieşit din încercarea practică efectuată, în vechime ard-ul era manevrat de două persoane, folosindu-se forţa de tracţiune a două animale, probabil vaci. Viteza de mers în timpul aratului era de 3,6 şi 4,6 km. pe oră.

Interesante s-au dovedit observaţiile făcute pe marginea muncii efectuată de brăzdarul de lemn. S-a putut stabili poziţia şi unghiul de fixare al brăzdarului pe scheletul ard-ului cît şi poziţia întregului instrument faţă de sol în timpul aratului. S-a constatat că cele două tipuri de brăzdare din lemn experimentate : cel în formă de bară şi cel în formă de săgeată, nu puteau fi utilizate în pămîntul înţelenit, folosirea lor presupunînd un teren defrişat în prealabil. Totodată s-a putut stabili şi uzura acestora ; pentru a ara o jumătate de hectar erau necesare şase brăzdare. Din analiza conturului urmelor efectuate de brăzdar s-a putut determina forma brăzdarului folosit, observaţie de mare ajutor atunci cînd există astfel de urme şi nici un indiciu asupra plugului folosit, aşa cum se constată în descoperirile arheologice din turbării.

Concluziile experimentului danez prezintă un mare interes pentru cercetătorii istoriei evoluţiei uneltelor agricole pe teritoriul României. Observaţiile făcute vin să confirme ipoteze mai vechi ale noastre în legătură cu originea brăzdarului din fier al aratrului folosit de geto-daci, precum şi modalitatea reconstituirii asamblării sale. Brăzdarul dacic se încadrează tipologic în aceeaşi categorie cu brăzdarul de lemn descoperit în Danemarca, tip pe care agricultorii geto-daci l-au transpus în fier într-o manieră proprie, pentru a face faţă condiţiilor specifice de sol cu multă vegetaţie, caracteristic regiunii de la Dunărea de jos.

Alexander Fenton, *A Plough Type from the Auter Isles of Scotland* [Un tip de plug din insulele Hebride ale Scoţiei], p. 117—128.

Autorul articolului a studiat anterior uneltele agricole tradiţionale folosite în insulele Hebride din nordul Scoţiei. Cum în ultimii ani au apărut noi documente, care conţin descrierea unor tipuri de unelte mult mai vechi decît cele studiate pînă acum, autorul face o serie de consideraţii pe marginea acestora. El se referă în mod expres la manuscrisul lui John Blackadder scris între 1799—1800 cu referiri la populaţiile din Skye şi Nist-ul de nord. Printre alte elemente relatate, cum ar fi sistemele de asolament folosite, A. Fenton găseşte şi descrierea instrumentului agricol utilizat atunci la aratul pămîntului, în aceste regiuni; descriere completată cu desenul unui „craan-nan-gad", numele galic al plugului de lemn cu un singur corn. Este vorba de un plug de lemn cu un grindei compus din două bucăţi de lemn, o cormană de lemn, un brăzdar asimetric şi un cuţit din fier. Acest plug avea asociată o piesă, „ristle", cu o formă deosebită, caracteristică, ataşată înainte, cu rost de a sparge pămîntul, uşurînd munca într-un sol cu multe rădăcini de plante. Întregul plug folosea tracţiunea a patru cai.

Pornind de la aceste date, autorul are posibilitatea să reconstituie evoluţia acestui plug în ultimele două secole, surprinzînd modificările posterioare, adaptarea sa la condiţiile aratului în terenuri cu pietre şi rădăcini, modificări care nu i-au afectat totuşi structura. De asemenea, autorul mai constată şi trăsăturile comune ale acestui tip de plug cu unele pluguri folosite în Devon, regiune de tradiţie galică din sud-vestul Angliei.

Jiro Iinuma, *The Ne-no-hi-kara-suki of Shôsôin.* [Ne-no-hi-kara-suki din Shôsôin], p. 105—116.

La originile sale cuvîntul Shôsôin desemna în limba japoneză depozitele templelor din perioada Nara (710—784). Cum în marea lor majoritate acestea au dispărut, astăzi cuvîntul se referă doar la depozitul templului Tôdoiji. În acest depozit se găsesc două unelte numite Ne-no-hi- kara-suki. O astfel de unealtă se compune dintr-un mîner lung de lemn de stejar şi hinoki, pictat în culori roz. În capăt are o ramă metalică decorată pe ambele părţi cu flori, frunze, fluturi şi păsări, cu aur şi argint. Cele două unelte Kara-Suki serveau împăratului în timpul ceremoniei de palat din prima Ne-no-hi, ziua şobolanilor, din prima lună a anului, într-un ritual cu caracter agrar. În traducere cuvîntul Suki înseamnă plug, hîrleţ, iar Kara : Coreea, China, deci plug originar din Coreea sau China.

Pornind de la aceste unelte cu caracter exclusiv ritual autorul face o incursiune în istoria vechilor unelte agricole japoneze, utilizînd şi o bogată ilustraţie pe baza materialelor arheologice şi a miniaturilor vechilor manuscrise. Începuturile agriculturii în Japonia sînt plasate în sec. III î.e.n. Primele unelte agricole erau din lemn, săpăligi de diferite tipuri pe care autorul le împarte în două mari grupe, unele pentru arat, iar altele pentru amestecarea solurilor noroioase necesare cultivării orezului. Mai tîrziu aceste tipuri au fost transpuse şi în metal. În agricultura japoneză se mai foloseau şi secerile nearcuite în formă de lame la recoltatul grîului şi orzului, cereale aduse în Japonia în secolul al V-lea din sudul Coreei. Cele mai vechi brăzdare datează din secolele VI—VII şi sînt în formă de ramă de hîrleţ, provenienţa lor fiind de asemenea coreeană. În privinţa celor două unelte descrise în prima parte a articolului, autorul crede că ele au fost făcute în secolul al VIII-lea în Japonia, pentru ceremoniile de palat, imitînd plugurile de origine coreeană.

Holger Rasmussen, *Grain Harvest and Threshing in Calabria.* [Recoltarea cerealelor şi treieratul în Calabria], p. 93–104.

Articolul este rezultatul unor cercetări efectuate în Calabria, în vara anului 1955 în satul Sartano, cuprinzînd un material de teren ce nu depăşeşte nivelul unei descrieri detaliate a modului în care se efectuează recoltatul şi treieratul.

Mietitura, recoltarea grîului, se realizează cu secera, *falce*, de toţi membrii unei familii ajutaţi de rude sau vecini, în sistemul tovărăşiilor de muncă cunoscut şi la noi. Secerătorii poartă o serie de accesorii vestimentare speciale pentru efectuarea acestei operaţiuni : un şorţ din piele de oaie sau capră, un fel de mînecă pentru braţul drept şi o protectoare din lemn, „canelli'', pentru trei degete de la mîna stîngă, arătătorul fiind învelit în piele, liber rămînînd doar degetul mare. În continuare este descris sistemul de legat snopii. Ceea ce se cuprinde cu o mînă din spicele de grîu se numeşte *manata* ; trei manata legate cu o legătură de paie formează o *abavuzo*. În total se leagă la un loc nouă manata pentru a forma un *irmito* care se aşează pe mirişte. Femeile care merg în urma secerătorilor leagă snopii, un snop compunîndu-se din trei *irmito*. Snopii se grupează într-un singur şir, în şir dublu sau în cerc deschis cu spicele spre interior. După terminarea seceratului spicele rămase pe mirişte se adună în traiste şi se treieră acasă cu băţul, *mazzarole*. Din păcate, partea interesantă, cea a obiceiurilor legate de acest moment al muncilor agricole, nu a fost urmărită decît tangenţial. Este relatat doar jocul *morra*, cu ultima mînă de spice secerate. Cel învins în timpul jocului dă aceste spice învingătorului şi aşa mai departe pînă ce rămîne un singur victorios. Cu această ocazie, se face o mică petrecere.

Transportul snopilor la aria de treierat se face dimineaţa sau seara tîrziu, în coşuri puse pe animale sau pe capul femeilor. Treieratul, *pisatura*, se realizează în aer liber, în bătaia vîntului, pe o arie de treierat, *ara*, la care se întovărăşesc mai mulţi săteni. Tot pe arie se efectuează şi vînturatul. Sistemul de amenajare al ariei, este identic cu cel practicat în România. Pe această arie se aşează grîul într-un strat de jumătate metru înălţime şi un metru lăţime. Cel mai obişnuit este treieratul cu boii care se mişcă liber pe arie şi trag după ei *triglia*, o piatră de treierat prinsă cu un lanţ de jugul animalelor, asemănătoare cu *armanul* sau *tăvălugul* din piatră folosit, în trecut, la noi în Dobrogea, sudul Moldovei şi sud-estul Munteniei. Paiele amestecate cu pleava şi boabele, se strîng într-o grămadă, în care femeile aruncă două cepe, pentru a asigura o recoltă bună în anul următor. Vînturatul boabelor de grîu este identic cu cel practicat în România. Boabele curăţate se adună într-o grămadă mare măsurîndu-le cu coada lopeţii de vînturat. Evaluarea cantităţii de grîu obţinută se calculează după un sistem vechi care foloseşte mîna şi degetele ca unităţi de măsură.

Din cîte s-a putut observa, majoritatea uneltelor agricole, precum şi sistemele de recoltat şi treierat grîul, folosite într-un sat îndepărtat din Calabria, sînt asemănătoare cu cele practicate, în trecut, în România, rezultat al unui fond străvechi de cultură circummediteraneeană.

Georgeta Moraru-Popa
şi
Cornelia Belcin

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica note şi recenzii, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16, pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești. snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**. 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**. 1970, 340 p., 16,50 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 1, p. 1—90, București, 1972

I. P. „Informația" — c. 3009 |43407| **Lei 20.—**

XF1172
200150

Budapest

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 17 BUCUREȘTI Nr. 2

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLADUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Revistele se pot procura şi prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poştă), str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI, Bucureşti. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuţa poştală 2001—telex 011631—, Bucureşti, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

« *La revue d'etnographie et de folklore* » paraît 6 fois par an.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia Boîte postale 2001—telex 011631—, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25,
Bucureşti

F-117

MTA Néprajzi Kutatócsoport Könyvtára
Budapest

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 17 1972 Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag

CONSTANTIN ERETESCU — *Motiv, variantă* în lirica populară românească . . 93
ADRIAN VICOL — Aspecte ale relaţiilor text-melodie în cîntecele epice româneşti 107
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU — Clasificarea prin „numuri" 145

CRONICĂ

Participarea Institutului de etnografie şi folclor la acţiuni cultural-ştiinţifice organizate în judeţele ţării (*Al. I. Amzulescu*) 157
O importantă manifestare ştiinţifică internaţională: Seminarium ethnologicum (*Ion Vlăduţiu*) 159
Simpozionul de semiotici audio-vizuale (*Radu Niculescu*) 162
Conferinţele C. I. M. P. şi C. I. D. E. M. (*Tiberiu Alexandru*) 164
Manifestări folclorice în R. P. Bulgaria (*Iosif Herţea*) 165
Seminarul bienal al filmului etnografic şi folcloric (*R. O. Maier*) 168

RECENZII

Petre Dulfu, *Scrieri*, Edit. Minerva, 1971 (*Iordan Datcu*) 171
Cronica discului (*Tiberiu Alexandru*) 173

Rev. etn. folc. Tom. 17, nr. 2, p. 91–180 Bucureşti, 1972

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

TOME 17 1972 N⁰ 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

CONSTANTIN ERETESCU, *Motif, variante* dans la poésie lyrique populaire roumaine 93
ADRIAN VICOL, Quelques aspects de la relation texte-mélodie dans les chants épiques populaires roumains 107
SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, La classification par les „noms" 145

CHRONIQUE

La participation de l'institut d'ethnographie et de folklore aux actions culturelles-scientifiques organisées dans les départements du pays (*Al. I. Amzulescu*) 157
Une manifestation scientifique internationale — Le Seminarium ethnologicum (*Ion Vlăduțiu*) 159
Le symposium de sémiotiques audio-visuelles (*Radu Niculescu*) 162
Les conférences C. I. M. P. et C. I. D. E. M. (*Tiberiu Alexandru*) 164
Manifestations folkloriques dans la République Populaire de Bulgarie (*Iosif Herțea*) 165
Le séminaire biennal du film ethnographique-folklorique (*R. O. Maier*) 168

COMPTES RENDUS

PETRE DULFU, Œuvres, Editions „Minerva", 1971 (*Iordan Datcu*) 171
La chronique du disque (*Tiberiu Alexandru*) 173

Rev. ethn. et folkl. Tome 17, N⁰ 2, p. 91—180 Bucarest, 1972

STUDII

MOTIV, VARIANTĂ ÎN LIRICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

CONSTANTIN ERETESCU

Folcloristica foloseşte în mod curent, cu referire la lirică, termenii *motiv* şi *variantă*, fără ca lucrări teoretice să-i fi definit convenabil. Lipsa unor asemenea definiţii (ca în cazul variantei) sau caracterul parţial al definiţiilor existente (cele ale motivului) au fost resimţite mai ales cu prilejul iniţierii, după proiectul lui Ov. Bîrlea, a lucrării colective *Catalogul tematic al liricii populare româneşti*. Dat fiind că această lucrare urma să fie un dicţionar de tip special[1], care operează cu motivul ca unitate de bază a textului, se impunea adoptarea unor asemenea definiţii, care să permită mînuirea rapidă şi cu un mare grad de siguranţă a materialului liric. Realitatea a probat că cercetătorii angajaţi în realizarea lucrării discern fără dificultăţi speciale motivul şi organizează textele în variante în ciuda absenţei unor lucrări care să fundamenteze teoretic aceşti termeni. În plus, datorită trăsăturilor specifice ale liricii populare româneşti în comparaţie cu lirica altor popoare, o serie de observaţii şi sugestii pertinente ale unor cercetători străini (Gustav Jungbauer[2], G. Heilfurth[3] ş. a.) nu pot fi aplicate materialului folcloric românesc sau preluarea poate fi făcută cu extremă prudenţă.

Fără să-şi fi propus definirea motivului în lirică, cercetători ca R. Jakobson[4], Mac Hammond[5], R. Austerlitz[6], H. Peukert[7], sau Th. D. Sperantia[8],

---

[1] „... *catalog* sistematic de *motive*, consemnate textual, care să fie în acelaşi timp şi *bibliografia* şi *corpusul* liricii populare româneşti ...” — Radu Niculescu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în „Revista de etnografie şi folclor”, t. 14, 1966, nr. 3, p. 219.

[2] *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen*, Praga, 1913.

[3] *Des Bergmannslied*, Kassel, Basel, 1954.

[4] *Lingvistics and Poetics, Style in Language*, ed. by Th. A. Sebeok, 1960; *Gramatica Parallelism and its Russian Fact*, în „Language”, 42, 1966.

[5] *Poetic Syntax*, în *Poetika*, Varşovia, 1961.

[6] *The Identification of Folkloristic Geners*, în *Poetika*, Varşovia, 1961.

[7] *Die Funktion im Volkslied*, în *Poetika*, Varşovia, 1961.

[8] *Introducere în literatura populară română*, Bucureşti, 1904.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 2, p. 93–106, Bucureşti, 1972

C. Brăiloiu[9], Al. I. Amzulescu[10], Liliana Ionescu[11], evidenţiind structuri poetice la nivelul motivului sau caracteristici ale liricii în raport cu alte categorii folclorice, au adus precizări utile pentru o bună înţelegere a motivului.

Referindu-se la o altă problemă[12], Ligia Bîrgu-Georgescu dă o definiţie a motivului în termenii următori : ,,Am numit *motiv* unitatea tematică şi stilistică care reprezintă totodată o anumită atitudine a individului creator faţă de un fapt social legat de mediul în care trăieşte. El se poate recunoaşte printr-o anumită stabilitate sintactică şi stilistică, care îi face posibilă această relativă independenţă circulatorie dintr-un cîntec în altul. Nu prezintă un număr constant de versuri, acesta fiind determinat de conţinutul exprimat, precum şi de expresia artistică echivalentă[13]''.

Radu Niculescu oferă o definiţie dintr-o perspectivă diferită. Pentru el, motivul — respectiv, secvenţa de versuri — este ,, . . . în număr oarecare, cristalizată, caracterizată de relativă stabilitate formală şi, în genere, de aptitudine combinatorie. De altfel, principalul test de identificare a motivului rămîn *permutarea* şi (în sens glosematic) « comutarea » lui « naturală » . . .[14].''

Definiţiile date au merite incontestabile. Ultima, care sintetizează o bună experienţă din elaborarea *Catalogului tematic al liricii populare româneşti*, a deschis perspectiva elaborării unei tehnici a segmentării în vederea identificării motivului.

Articolul de faţă nu are un scop exclusiv teoretic, aşa cum s-ar putea presupune ; el încearcă, sintetizînd în continuare o experienţă în bună măsură colectivă, să contribuie la clarificarea sferei şi conţinutului unor noţiuni intens uzitate de către folclorişti.

★

În realitatea folclorică (avem în vedere, cu excepţia bocetelor, întreaga lirică populară românească, chiar dacă nu vom menţiona aceasta cu fiecare ocazie) apar mesaje poetice *scurte* (strigături, unele cîntece etc.) şi mesaje poetice *ample* (cele mai multe dintre doine, cîntece, unele strigături).

În ciuda faptului că cele mai multe clasificări ale textelor de lirică au în vedere conţinutul tematic al mesajelor poetice (*Catalogul tematic al liricii populare româneşti* urmează şi el, cu inconsecvenţe justificate acelaşi principiu), în acest moment al discuţiei apelul la deosebirile tematice dintre mesajele poetice nu ne sînt de folos. Nu ne sînt utile nici eventualele distincţii între structurile mesajelor poetice. Pentru moment vom considera toate mesajele poetice ca fiind o masă amorfă de texte de mărimi variabile.

---

[9] *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956.

[10] *Contribuţie la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în ,,Revista de folclor'', t. 6, 1961, nr. 3—4 ; *Cîteva observaţii cu privire la versul popular*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', t. 6, 1964, nr. 1.

[11] *Paralelismul în lirica populară*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1966.

[12] *Contaminarea — un procedeu artistic de compoziţie*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1966.

[13] *Lucr. cit.*, p. 70.

[14] Radu Niculescu, *lucr. cit.*, p. 218.

Aşa stînd lucrurile, o primă întrebare pe care ne-o punem este aceea de a şti dacă, în afara deosebirilor de întindere, aceste mesaje poetice ne pot furniza şi alte informaţii şi care anume.

Vom conveni să marcăm tipul de mesaj poetic scurt prin 010, iar tipul de mesaj poetic amplu prin 01 ... 10 ; vom conveni să numim mesajul poetic de tipul 010 (adică un text poetic popular cîntat sau scandat, neprecedat şi neurmat de un alt text) ca fiind *motiv*, iar mesajul poetic de tipul 01 ... 10 (concatenare de texte poetice scurte) ca fiind *serie motivică*. Urmează să punem la punct o tehnică care să probeze că în cazul mesajelor poetice de tipul 010 avem de-a face cu o unitate de text reală, şi exclusiv cu o singură unitate de text, ceea ce prin convenţie am numit motiv şi că în cazul mesajelor poetice de tipul 01 ... 10 avem de-a face cu un lanţ aditiv de mesaje poetice de tipul 010 ; în paralel, urmează de pus la punct o tehnică de segmentare a seriei motivice în unităţi de text ultime, cu alte cuvinte se cere să reducem întregul fond de mesaje poetice de lirică românească la un numitor comun, motivul, a cărui variaţie să o analizăm ulterior[15].

Să presupunem un mesaj poetic (a_1) atestat în poziţia 010. Să presupunem că într-o aceeaşi poziţie a mai fost atestat un mesaj poetic identic sau foarte asemănător (a_2). (Fiecare dintre cele două mesaje provin din surse diferite — de loc şi timp ; excludem eventualitatea ca acelaşi informator să fi furnizat la un interval de timp foarte scurt ambele mesaje.) Avem, începînd din acest moment, temeiul să presupunem că mesajul poetic (a) — un mesaj poetic abstract, concretizat în mesajele poetice concrete (a_1), (a_2) — reprezintă un motiv. Am putea presupune în continuare că textul (a) este o serie motivică în care ceea ce noi considerăm că este un motiv (a_1) sau (a_2) să se poată la rîndul său segmenta. Eventualitatea ca (a) să fie la rîndul său decompozabil scade pe măsură ce numărul alomotivelor $(a_1, a_2, a_3 \ldots a_n)$ din seria (a) creşte.

Să presupunem în acest moment că avem atestată o serie motivică $01110^{(0\;1\;1\;1\;0)}_{(b)\,(a_3)\,(c)}$ în care se regăseşte motivul (a) în prealabil identificat ca fiind un mesaj poetic real şi exclusiv un singur mesaj poetic. În acest caz devine limpede că motivul (a) participă la segmentarea seriei motivice în trei unităţi de text distincte. Urmează să fie probată în continuare existenţa independentă a motivelor (b) şi (c) în poziţia 010, sau segmentarea mesajelor poetice (b), (c) în unităţi ultime (d), (e) etc.[16].

---

[15] Acelaşi rezultat poate fi obţinut şi printr-un alt procedeu metodologic : se poate conveni că întreaga lirică populară românească (tot ceea ce a fost consemnat în volume, periodice, discuri, arhive etc., în toate timpurile) este un text continuu. În acest caz ceea ce se cere este segmentarea acestui lanţ finit, dar uriaş, în secvenţe ultime (motive). Nu am adoptat acest procedeu pentru a nu ne îndepărta de modul în care mesajele poetice apar în realitatea folclorică.

[16] Procedeul a fost folosit în lingvistica modernă de Leonard Bloomfield, *Language*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1933 ; Eugene A. Nida, *Morphology : A Descriptive Analysis of Words*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Mich., 1949 ; Zellig S. Harris, *Structural lingvistics*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1966.

Să exemplificăm:

1 (a) Lunea, marţea nu lucrez,
Mi-e frică că nebunesc;
Miercurea mă premenesc
Joia mă duc să iubesc;
(a_1) Vinerea nici că se toarce
Că e rău de dobitoace,
Sîmbăta mă premenesc,
Duminecea mă-mpudrez
Şi mă duc iar să iubesc[17].

2 (a) De la părinţi m-am dedat
Lunia, marţia n-am lucrat
Miercurea o ţin legată
Joia nu mi să arată
(a_2) Vinerea e sărbătoare
Sîmbăta-i boală-n picioare,
Dumineca-i popa-n slujbă
Eu n-o să mai ţes la pînză[18].

3 (b, a ,c) Bată-te sfinţii, război
Umpli-n casă de gunoi!
Cînd în casă te-am băgat,
Tăul n-o fost dezgheţat.
Au venit şi Paştile,
Şi tot leagăn iţele!
Cînd era pe la Sîn-Georz
(b) Era gata să-l trag jos,
Cîn era pe la Rusale,
Mă luau amare boale
Şi bărbatu mă mustra
Şi din grai aşa-mi grăia:
Că eu nu-s ca altele,
Bată-le-or Rusaliile!
El îi orb nu vede bine
Ce amar pică pe mine.

Eu de cînd m-am apucat,
Lunia, marţia n-am lucrat,
Joile le ţin legate;
Nu lucru că-mi fac păcate.
Vinerile-s zile seci
De lucri rău o petreci.

---

[17] Ion N. Popescu, *Hore cu strigături şi strigături*. Drăgăşani-Vîlcea, 1938, p. 49.
[18] Vasile Cosma, *Cinci sate din Ardeal*, Cluj, 1933, p. 186.

(a_3) Sîmbăta toţi o cinstesc,
Nu lucru că păcătesc.
Duminica-i zi aleasă,
Sărbătoare-mpărătească,
Atunci dorm şi eu mai bine,
Că nu mă mai mustră nimeni.

Mi s-a pus somnu-ntr-o mînă
Şi-aş dormi o săptămînă;
(c) Mi s-a pus somnu-n stînga
Şi-aş dormi încă una[19].
. . . .

Se poate urmări modul în care motivul (a_3) decupează seria motivică în trei unităţi de text distincte.

Un caz particular al aceleiaşi modalităţi de segmentare este cel la care participă grupe de serii motivice. Autonomia motivelor le permite permutabilitatea în context. Să presupunem o serie motivică compusă din trei motive (a), (b), (c). Este posibilă înregistrarea unor piese lirice în următoarea succesiune motivică:

0	1	1	1	0
	a	b	c	
	a	c	b	
	b	a	c	
	b	c	a	
	c	a	b	
	c	b	a	

Este evident că nu este necesară înregistrarea a şase mesaje poetice care să consume toate posibilităţile combinatorii pentru a asigura segmentarea.

Procedeul propus permite, din punct de vedere teoretic, identificarea tuturor motivelor de lirică populară românească, segmentarea tuturor seriilor motivice în componenţi de text ultimi. Totuşi, în realitate, aplicarea acestei tehnici nu dă rezultate într-un număr de cazuri.

Tehnica descrisă nu poate fi aplicată mesajelor poetice unicate. Din cauză că mesajele poetice din această clasă nu au circulaţie orală este eliminată posibilitatea raportării lor la texte similare. Nefiind posibilă identificarea motivului, nu este posibilă nici segmentarea unui mesaj poetic amplu.

Procedeul metodologic descris nu dă rezultate nici în cazul mesajelor poetice rezultate prin contaminare. În această situaţie este posibilă identificarea elementelor care intră în componenţa mesajului poetic (parţial mesajul poetic coincide cu texte identificate anterior), dar nu mesajul poetic ca atare (rezultanta amalgamării elementelor disparate).

---

[19] Ion Pop-Reteganul, v. IX (A.R.S.R., mss. nr. 4532, f. 44).

Numai rezultatele parţiale pot fi obţinute aplicînd procedeul în vederea identificării sau segmentării mesajelor poetice fragmentare, confuze, absconse, ambigui.

Eliminînd clasele de mesaje poetice care nu pot fi prelucrate cu ajutorul tehnicii prezentate, putem conchide că procedeul poate fi aplicat cu succes numai mesajelor poetice cu circulaţie în folclor, unitare sub aspectul textului.

Fără să fie excesiv de mare, numărul mesajelor poetice aparţinînd claselor neprelucrabile prin tehnica descrisă solicită descoperirea unor procedee adiţionale care să faciliteze identificarea motivului şi segmentarea seriei motivice.

Din această serie de procedee putem enumera :

a. Identificarea similitudinii dintre modelul structurii poetice a mesajului din această clasă şi modelul structurii poetice a unui mesaj din clasa mesajelor poetice prelucrate prin procedeul anterior. Aceasta presupune luarea în considerare a modelului structurii poetice a unui text, parametru ignorat pînă în acest moment.

În diferite ocazii, cercetătorii au relevat structuri de compoziţie la nivelul motivului, modele de organizare a mesajului poetic, stereotipii caracteristice mesajului poetic popular. Paralelismul sintactic cu toate tipurile sale, dialogul, suita de elemente aflate în enumerare sînt numai cîteva dintre procedeele cele mai frecvent întîlnite. Numărul lor este sensibil mai mare. Întocmirea unui repertoriu de modele de structuri poetice facilitează stabilirea identităţii între mesaje poetice extrem de diferite. Procedeul poate fi aplicat în acelaşi timp în vederea segmentării unei serii motivice alcătuite din mesaje poetice aparţinînd celei de-a doua clase de texte.

Acelaşi procedeu poate fi utilizat pentru verificarea corectitudinii rezultatului obţinut prin aplicarea tehnicii anterioare.

b. Teoretic, orice motiv de lirică populară românească poate fi introdus prin *Frunză* (*Foaie*) *verde* ..., şi în fapt o bună parte a acestora chiar sînt introduse astfel. Acest vers *incipit* devine un semnal de început al unui mesaj poetic aparţinînd liricii. El poate reapărea pentru a semnala introducerea motivului sau motivelor următoare. Frecvenţa ieşită din comun a acestui vers în lirică în comparaţie cu alte categorii literare ne face să presupunem că iniţial versul funcţiona ca un semnal demarcativ al motivului liric şi numai prin extensie a devenit propriu şi altor categorii literare (bunăoară epicii în versuri), după cum tot abuziv a ajuns să poată fi introdus şi în interiorul unui motiv. De altfel, culegătorii de folclor au apreciat multă vreme acest vers ca pe o marcă a autenticităţii mesajului poetic. Urmarea a fost introducerea lui excesivă şi artificială în textele lirice (şi probabil nu numai lirice) tipărite. A. Fochi, în ediţia critică *Doine şi strigături din Ardeal* de I. A. Urban-Jarník şi A. Bîrseanu, confruntînd textul publicat de cei doi folclorişti şi manuscrisele elevilor culegători, a putut constata că editorii au mărit substanţial numărul acestor versuri -semnal. Eliminîndu-le, versurile *incipit* încep să funcţioneze ca semnale delimitative ale motivelor lirice şi, mai ales, ale unei serii motivice. Cu alte cuvinte în mod frecvent într-o serie motivică motivul iniţial este introdus prin *Frunză* (*Foaie*) *verde* ..., celelalte motive subînțelegîndu-se că aparțin aceluiași tip categorial.

c. În afara acestui semnal categorial, putem surprinde, într-o multitudine de cazuri, existența la nivelul motivului a unei embleme a textului. Aceasta acoperă un vers sau două din întinderea totală a motivului. Dacă divizăm textul în două segmente, dintre care una cuprinzînd emblema, cea de-a doua restul textului, vom remarca o apreciabilă stabilitate a emblemei și o mare capacitate variațională a părții a doua a mesajului poetic. Remarcăm totodată izomorfismul dintre emblemă și restul textului în ansamblul motivului.

Exemple :

Cum (Că) nu-i *dorul* mare cîine.

Cine nu știe ce-i *dorul*.

Cine-a zis *dorului dor*.

Nici-o boală nu-i mai grea
Ca *dorul* și dragostea.

Emblema conține și evidențiază în mod explicit cuvîntul-cheie al motivului. Prin aceasta devine imposibilă evoluția motivului în afara sferei semantice a cuvîntului-cheie[20]. Motivul se va mișca pe scara lexicală indicată de acesta.

O situație similară o prezintă următoarea serie de embleme :

Și cine ne-a *despărțit*
Fie-i moartea de cuțit.

Cine *desparte* doi dragi
Ducă-i corbii carnea-n fagi.

De cînd bădiță, *te-ai dus*
Cunună pe cap n-am pus
(Ceața pe curte s-a pus).

Pădurice deasă ești,
Mîndra mea, departe ești,

în care cuvîntul-cheie (*despărțire*) poate figura explicit sau poate fi substituit printr-un termen aparținînd aceluiași cîmp semantic (*te-ai dus*, *departe* etc.).

Oarecum diferită este situația unei embleme de tipul :

Harnică-i nevasta mea
Harnică, *dracu s-o ia*,

unde cuvîntul-cheie este *harnică*, precum și *harnică* în contextul *dracu s-o ia*, deci *leneșă*. Este un tip de semn indexic, inexistent în text, dar detașabil din context.

---

[20] V. Ligia Bîrgu-Georgescu, *lucr. cit.*

Într-o serie motivică semnalul demarcativ ca şi emblema (numărul lor este extrem de mare în lirică) facilitează segmentarea.

Avem convingerea că numărul unor asemenea procedee adiţionale ar putea fi substanţial mărit, iar cele discutate ar putea fi rafinate în continuare.

În acest moment al discuţiei sîntem capabili să segmentăm pe baza procedeului de bază şi a celor adiţionale un mesaj poetic amplu în unităţi de text minimale şi să validăm identitatea mesajelor poetice formate dintr-un singur motiv.

Dintre procedeele enumerate primul ni se pare că se impune ca procedeu de bază ; în acelaşi timp credem că nu este necesară conjugarea mai multor procedee în vederea realizării unei segmentări, în cazul în care unul dintre ele a fost procedeul prim. Acesta singur garantează corectitudinea segmentării şi ocupă o poziţie privilegiată în raport cu celelalte, care nu sînt nici necesare (un număr substanţial de motive nu-şi relevă structura, pot fi lipsite de semnale demarcative sau emblemă) şi nici suficiente (un semnal demarcativ poate fi inserat în cuprinsul unui motiv). În această situaţie identificarea unui motiv printr-unul din procedeele adiţionale se cere verificată pentru a asigura corectitudinea operaţiei.

Degajăm în acest moment trăsăturile motivului în lirica populară românească. Putem spune că acesta este *autonom* (poate apărea independent de oricare alt motiv şi asociat oricărui alt motiv). Este acceptată aşadar posibilitatea eliminării, respectiv a înscrierii *ad libitum*, a unui (unor) motiv(e) în orice poziţie într-o serie motivică. Practic, aşa cum vom vedea, autonomia motivelor nu este nelimitată. Motivele sînt *echivalente*. Nu se poate vorbi în stadiul actual al cunoştinţelor noastre în acest domeniu de o poziţie privilegiată, de o pondere diferită a unui motiv faţă de altul într-o serie motivică. (Ca un caz particular se poate vorbi, într-un număr relativ mic şi de aceea nesemnificativ de cazuri, de existenţa unor succesiuni preferenţiate de motive, un motiv este asociat predilect cu un alt motiv şi, ca atare, are în raport cu motivul asociat o poziţie iniţială. Putem adăuga acestora cazul strigăturilor de comandă, mai ales al celor bazate pe numărătoare, unde, în chip firesc, numărătoarea se face din aproape în aproape. În acest caz însă, strigătura este întru totul subordonată dansului, are rolul de a semnala succesiunea figurilor dansului şi nu avem convingerea că asemenea texte intră în fapt în sfera liricii.)

Degajînd trăsăturile motivului, ne punem în mod firesc întrebarea dacă, din această perspectivă, nu există nici o deosebire între motiv şi serie motivică. Am putut vedea că seria motivică este reductibilă la motivele componente, autonome şi echivalente. Cu alte cuvinte, seria motivică reprezintă o însumare a motivelor care intră în componenţa ei, iar nu un produs al acestora.

Într-un moment anterior, discutînd despre emblemă, constatam că cuvîntul-cheie precizează scara lexicală pe care se va mişca motivul. Dar, în cazul în care avem de-a face cu o serie motivică, emblema orientează tematic nu numai motivul, ci, în genere, întreaga serie motivică. Posibilităţile de juxtapunere ale motivului nu sînt nelimitate decît teoretic. Practic nu orice motiv poate fi asociat oricărui alt motiv. Contaminarea[21] se produce între motive aparţinînd aceluiaşi cîmp semantic sau unor cîmpuri semantice apropiate[22]. Dar, apartenenţa la un acelaşi cîmp semantic a unui număr oarecare de motive nu poate fi denumită un procedeu compoziţional. Este doar o primă condiţie a unei structuri compoziţionale. Seria motivică se opreşte în faţa ei[23]. Dacă acceptăm ideea că un text implică ideea unei structuri închegate, este un ansamblu coerent, decurge că seria motivică nu este text. Singur motivul este text[24], are o structură determinată. Această concluzie, pe cît ni se pare de evidentă, pe atît este de tulburătoare prin implicaţiile pe care le are. Pentru că, dacă confruntăm observaţia noastră cu realitatea folclorică, observăm că *textul, motivul,* deşi apare şi în lirica cîntată, nu-i este caracteristic acesteia. El apare preponderent în joc, sub forma strigăturii. Lirica cîntată este caracterizată mai ales de seria motivică[25]. Altfel spus, lirica cîntată se menţine, prin procedeul înserierii aditive în sfera limbajului natural, nestructurat. Emoţia este cea care primează şi care organizează ansamblul; pe acest plan, seria motivică poate intra în clasa strigătului de durere, de bucurie, a bocetului improvizatoric de tip sud-dunărean etc.

---

[21] *Ibid.*, p. 69 şi urm.

Pe baza observaţiilor expuse în rîndurile de mai sus, putem considera că, în lirica populară românească, *motivul este un mesaj poetic — text caracterizat prin autonomie și aflat într-un raport de echivalență cu mesaje poetice din aceeași clasă.*

Remarcăm că în definirea motivului nu ne-am folosit de aspectul de conţinut al mesajului poetic. Nu ni se pare necesar să implicăm acest aspect al textului în etapa actuală a analizei noastre.

Momentul următor al cercetării noastre este consacrat studiului *variantei.* În lipsa altei definiţii a termenului putem conveni să considerăm variantă *orice act folcloric care are ca rezultat reproducerea unui mesaj artistic.* Pentru domeniul de care ne ocupăm avem în vedere, fireşte, textul.

Faţă de motiv, care, dată fiind echivalenţa mesajelor poetice, impune dispunerea tuturor textelor pe o unică axă — orizontală —, varianta implică ideea organizării mesajelor poetice pe o axă dublă — orizontală și verticală. Varianta presupune o invariantă reală sau abstractă pe care actul folcloric o repetă. Din acest moment vom considera toate motivele ca fiind variante (variante ale unor tipuri neatestate); această modificare terminologică este întru totul posibilă dat fiind că în sfera fiecăruia dintre cei doi termeni este cuprinsă totalitatea mesajelor poetice de lirică populară.

---

[22] Un subiect demn de interes ar putea fi studiul tehnicii asocierilor şi interferărilor de cîmpuri semantice în lirică. Nu vom insista asupra acestui aspect. Vom semnala doar existenţa unor tabu-uri asociative. Astfel, în mod uzual nu este întîlnită o înseriere de motive de jale sau de cătănie cu motive satirice. Această interdicţie ne poate da informaţii utile despre sistemul normelor etice ale comunităţilor săteşti, care consideră neconformă cu bunăcuviinţa includerea glumei într-un context în care sentimentul major este jalea. Strigăturile comandă de joc nu se asociază decît întîmplător cu alte motive, indiferent de sfera lor tematică. În acelaşi timp însă putem constata asocieri predilecte : dor-jale, despărţire-înstrăinare-cătănie. Lirica de dragoste este în mod vizibil categoria care permite cele mai multe posibilităţi asociative, de unde rolul ei central în ansamblul liricii.

[23] De altfel, de înserierea motivelor de lirică pe baza apartenenţei la acelaşi cîmp semantic ar trebui poate să răspundă mai curînd medicina decît folcloristica. Se ştie că în creier lexicul este repartizat pe cîmpuri semantice. Un afazic, de exemplu, uită nu un cuvînt, ci un cîmp semantic. Printr-un proces analog, dar contrar, poate, un interpret asociază pentru că printr-un cuvînt-cheie şi-a reamintit cîmpul semantic.

[24] O accepţie nouă, mult mai cuprinzătoare, dă termenului M. Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, Paris, 1971. Ne-am rezumat la accepţia clasică pe care teoreticienii literaturii o dau termenului, păstrînd convingerea că preluarea accepţiei date de M. Pop termenului ar deschide perspective noi de studiu.

[25] Pot fi luate în discuţie, în această ordine de idei, diferenţele de mult semnalate între lirica dunăreană, caracterizată prin serii motivice ample, şi lirica ardelenească, cristalizată, frecvent monomotivică.

Propunem, în vederea descoperirii unui mijloc de orientare în masa uriașă a mesajelor poetice echivalente, dispuse pe axa orizontală, să considerăm varianta un *semn*. Vom descompune acest semn în elementele sale constitutive : în acest caz *semnificatului* îi va corespunde conținutul (în sensul cel mai general al cuvîntului) mesajului poetic și *semnificantului* îi va corespunde succesiunea propriu-zisă de enunțuri care compun textul respectiv. Vom încerca să aplicăm această marcă a semnului în analiza variantelor.

O cercetare atentă a variantelor ne permite să constatăm că în decursul timpurilor în aria de viață folclorică românească colportorii (creatorii) de lirică nu au produs doar mesaje poetice diferite, ci și mesaje poetice între care se pot stabili similitudini, precum și mesaje poetice identice cu alte mesaje poetice.

Să încercăm să aplicăm această constatare în analiza gradului de variantă al variantelor. Vom putea spune că în cazul variantelor identice (este firește vorba de o cvasi-identitate, o identitate absolută nu poate fi întîlnită) este probată o identitate între semnificații pe de o parte și semnificanții pe de altă parte ai variantelor identice. Obținem pe această cale o primă dispunere pe verticală a fondului de variante. Toate variantele identice cu alte variante vor părăsi axa orizontală și se vor subsuma pe verticală uneia dintre ele, oricare, aleasă întîmplător, pe care o vom numi *variantă-etalon*[26]. Variantele-etalon vor reprezenta pe axa orizontală toate variantele identice. Un lanț de variante de tipul

$$A_1, A_2, A_3, A_4, A_5, B_1, B_2, B_3, B_4, C_1, C_2, C_3 \ldots,$$

în care $A_1 - A_5$, $B_1 - B_4$, $C_1 - C_3$ sînt identice, va căpăta forma

$$\begin{array}{l} A_1,\ B_1,\ C_1 \ldots \\ A_2,\ B_2,\ C_2 \\ A_3,\ B_3,\ C_3 \\ A_4,\ B_4 \\ A_5 \end{array}$$

Vom lua în considerație al doilea caz : între diferite variante se pot stabili și evidenția similitudini, dar, concomitent, se pot evidenția diferențe. Vom putea spune că există o identitate între semnificații variantelor respective și o nonidentitate între semnificanții lor. Diferențele dintre semnificanții acestor variante pot fi constatate la două nivele.

a) *La nivelul textului*. Aci vor fi cuprinse toate diferențele fonetice, lexicale și gramaticale — morfologice, eventual sintactice sau de topică —

---

[26] Sau *variantă-princeps*.

cu implicaţiile lor pe planul enunţului poetic, diferenţe care se pot semnala între variante. După cum ştim, într-o zonă folclorică se află în circulaţie un fond finit de mesaje poetice. Acest fond nu aparţine în exclusivitate zonei folclorice în care au fost atestate. În cea mai mare parte ele sînt comune mai multor zone, în general tuturor zonelor folclorice româneşti. (Sînt cunoscute şi unele mesaje poetice cu o circulaţie mai restrînsă, caracteristice unei singure zone. Nu ne referim la aceste mesaje.) Circulînd în arii folclorice diferite, ele se vor încărca de fiecare dată cu elemente specifice graiului local. Diferenţele de pronunţie, de lexic (decurgînd de aci necesitatea adaptării mesajului la termenii sinonimici regionali, modificarea rimei, restructurarea versului etc.) sînt fireşti. Aceste diferenţe vor reprezenta îndepărtări ale variantelor exclusiv pe planul semnificantului, dar nu şi pe cel al semnificatului, care rămîne identic.

b) *La nivelul cantităţii de informaţie.* Să presupunem o variantă-etalon de 4 versuri şi o a doua variantă de 2 versuri identice cu versurile 1—2 ale variantei-etalon. Este un caz de maximă simplitate, în care, evident, varianta a doua transmite o cantitate mai mică de informaţie decît varianta-etalon şi se subsumează acesteia. Nu toate cazurile se rezolvă însă egal de simplu. Se poate întîlni o variantă care furnizează o cantitate de informaţie mai mare decît varianta-etalon. În acest caz fie varianta nouă devine variantă-etalon, în cazul în care vechea variantă-etalon poate fi subsumată variantei noi, fie varianta nouă va avea o existenţă de sine stătătoare, pe axa orizontală, alături de varianta-etalon. În situaţia în care variantă-etalon este aleasă varianta care furnizează cea mai mare cantitate de informaţie un număr sensibil mai mare de variante se vor subsuma variantei-etalon decît dacă aceasta va fi o variantă de dimensiuni reduse. Din punct de vedere metodologic acceptarea celei mai ample variante drept variantă-etalon este utilă (varianta mai scurtă se cuprinde în varianta mai amplă); din punct de vedere folcloric aceasta reprezintă un impediment, pentru că de cele mai multe ori varianta mai scurtă este totodată şi cea mai stabilă şi are o frecvenţă mai mare, în comparaţie cu cea amplă. Varianta-etalon amplă devine în mod artificial variantă de referinţă, deşi ea poate să nu se întîlnească decît o singură dată ca atare. Alegînd însă în mod convenţional o variantă drept text de bază, varianta respectivă funcţionează ca o construcţie abstractă căreia îi subsumăm mecanic tot ceea ce i se poate subsuma. Acceptînd ca variantă de referinţă textul cu cea mai mare întindere, presupunem că variantele subsumate acesteia vor furniza în cel mai bun caz o informaţie egală aceleia din varianta-etalon şi, în mod normal, o cantitate de informaţie mai mică.

Un caz special, dar nu foarte rar, este cel în care o variantă se subsumează aparent variantei-etalon, în sensul că poate fi cuprinsă în aceasta şi totuşi, prin faptul de a transmite o cantitate de informaţie mai mică, transmite în fapt o altă informaţie. În acest caz se poate vorbi de o nonidentitate între semnificaţii variantelor respective, şi subordonarea uneia faţă de cealaltă nu este posibilă.

Un alt caz special, frecvent întîlnit, este cel în care un număr de mesaje poetice cu emblemă comună evoluează diferit în partea finală a mesajului poetic. Constatam anterior că stabilitatea textului scade în partea a doua a mesajului poetic. Şi în acest caz este doar o aparentă identitate între semnificaţii variantelor ; în fapt nu numai semnificanţii diferă, ci şi semnificaţii lor. Variantele respective devin la rîndul lor variante-etalon.

Am discutat aşadar cazul în care semnificaţii erau identici şi semnificanţii diferiţi. Identitatea semnificaţilor permite o nouă şi ultimă dispunere pe verticală a fondului de variante. Toate variantele care au acelaşi semnificat şi semnificanţi diferiţi, fie la nivelul textului, fie la nivelul cantităţii de informaţie, se vor subsuma pe verticală variantei-etalon. Dacă în cazul semnificaţilor şi semnificanţilor identici numărul variantelor dispuse pe verticală era relativ mic, acest al doilea caz include majoritatea variantelor de lirică.

Dacă marcăm prin A^1, A^2, A^3, A^4, A^5... lanţul variantelor caracterizate prin semnificaţi identici şi semnificanţi diferiţi, prin dispunerea pe verticală a variantelor acest lanţ va lua forma

A^1

A^2

A^3 unde $A^1 \underset{7}{-} A^2, A^3, A^4, A^5$

A^4

A^5

Dacă marcăm prin Aa, Ab, Ac, Ad, Ae ... lanţul variantelor caracterizate prin aparentă identitate a semnificaţilor şi nonidentitatea semnificanţilor, în fapt însă semnificaţi şi semnificanţi diferiţi (variantă mai dezvoltată şi diferită de variante-etalon, variantă mai scurtă şi diferită de varianta-etalon sub aspectul cantităţii de informaţie transmisă, variante cu emblemă comună dar cu texte diferite), variantele cuprinse în acest lanţ vor rămîne ca atare pe axa orizontală.

Luăm în consideraţie cel de-al treilea caz : între variante nu se poate constata nici o asemănare (deopotrivă semnificaţii şi semnificanţii variantelor respective sînt diferiţi). În dispunerea pe două axe (orizontală şi verticală) a variantelor, cele caracterizate prin nonidentitatea semnificatului şi a semnificantului ocupă axa orizontală. Pe această axă se vor afla aşadar numai variante-etalon. Ele formează un lanţ de tipul :

A (Aa, Ab ... An), B (Ba, Bb ... Bn), C (Ca, Cb ... Cn) ..., în care toate variantele-etalon din seria A aparţin aceluiaşi cîmp semantic, au acelaşi cuvînt-cheie, mai mult chiar, Aa—An sînt de fapt variantele aceluiaşi mesaj poetic. A. Lanţul real al variantelor-etalon A, B, C ... în lirica românească presupunem că tinde către o sută de mii. Succesiunea variantelor-etalon în lanţul A, B, C ... urmează criterii tematice, în cadrul acestora este organizat după criteriul cîmpurilor semantice, embleme etc.

Considerarea variantei ca *semn* a facilitat sistematizarea fondului de variante, le-a redus la un număr finit de structuri de adîncime.

Ne propunem să reprezentăm schematic rezultatul efortului distribuirii variantelor pe cele două axe, prezentînd un segment infim al lanţului A, B, C ... al variantelor-etalon din lirica populară românească. Presupunem un număr de 7 variante-etalon aflate în succesiune imediată pe axa orizontală ; considerăm că toate cele 7 variante-etalon sînt variantele aceluiaşi mesaj poetic A, care are exclusiv aceste 7 variante-etalon, fiecare cu variantele sale. Subsumînd variantelor-etalon variantele de tipul A_1, A_2, A_3 ... A^1, A^2, A^3 ... discutate mai sus, vom observa că numărul variantelor pe verticală este diferit de la o variantă-etalon la alta. Dacă vom grupa variantele-etalon în ordinea descrescîndă a numărului variantelor subsumate fiecăreia dintre ele, vom obţine o schemă de forma :

... Aa	Ab	Ac	Ad	Ae	Af	Ag ...
Aa_1	Ab_1	Ac_1	Ad_1			
Aa_2	Ab_2	Ac^1				
Aa_3	Ab^1					
Aa^1	Ab^2					
Aa^2						
Aa^3						

O asemenea schemă surprinde sistemul de organizare al variantelor din realitatea folclorică. Din numărul total al variantelor-etalon un număr relativ mic cuprinde aproape întregul fond de variante, în vreme ce un număr de variante-etalon rămîn unicate. Primul grup (Aa, Ab, Ac) reprezintă un fond de variante-etalon de bază, variante cu circulaţie orală şi poate că asemănarea lor cu fondul principal lexical în comparaţie cu ansamblul lexicului să fie mai mult decît o analogie ilustrativă. Acest fond de variante-etalon este cunoscut şi transmis prin cultura tradiţională. Cercetarea fondului de variante-etalon ne permite să formulăm ipoteza că fiecare act folcloric este o tentativă de reproducere fidelă a structurii de adîncime a unei variante-etalon din grupul variantelor-etalon de bază. Nu orice tentativă reprezintă un succes. Instabilitatea textului, personalitatea informatorului deschid posibilitatea creaţiei, a amalgamării, a aglutinării. Aceasta pare să genereze variante ireductibile la variantele-etalon de bază, dă noi variante-etalon. Raportat la numărul total al variantelor, numărul acestora este sensibil mai mic, chiar dacă pe axa orizontală ele apar echivalente variantelor-etalon de bază. Dacă variantele-etalon de bază ilustrează forţa tradiţiei, celelalte ilustrează slăbiciunea inovaţiei, dar, în acelaşi timp, tentaţia ei, caracterul ei persuasiv, deghizarea inovaţiei în hainele tradiţiei, mimarea actului folcloric tradiţional de către creator. Dar, aceste variante-etalon unicate nu sînt întotdeauna creaţii de acest tip. Ele pot fi variante etalon autentice, cu circulaţie reală, ale căror variante să nu fi fost atestate, după cum pot fi creaţii în proces de propagare ale căror variante vor putea fi atestate în timp.

Sperăm că observaţiile formulate în articolul de faţă vor trezi interesul specialiştilor şi vor contribui la o înţelegere mai corectă a termenilor discutaţi.

MOTIF, VARIANTE DANS LA POÉSIE LYRIQUE POPULAIRE ROUMAINE

L'auteur se propose de définir les notions de *variante* et de *motif* dans les limites de la poésie lyrique populaire roumaine. Il suggère des procédés d'identification et de segmentation des composantes du message poétique — les motifs.

Le motif est un *texte* — un message poétique — autonome contractant un rapport d'équivalence avec les messages poétiques de la même classe.

Etant donné leur équivalence, les motifs permettent une vision horizontale du texte, la variante implique en échange une double organisation — horizontale et verticale — du message poétique. On propose des modalités pour la hiérarchisation des motifs, pour leur subordination à une variante-étalon.

La variante est l'acte folklorique assurant la reproduction d'un message artistique.

ASPECTE ALE RELAȚIILOR TEXT-MELODIE ÎN CÎNTECELE EPICE ROMÂNEȘTI

ADRIAN VICOL

În folcloristica românească, legătura dintre textul poetic şi melodie îmbracă aspecte multiple. Unele dintre acestea au constituit deja obiectul unor studii[1]. Totuşi, problemele legăturilor dintre *expresivitatea* textului şi cea a melodiei au făcut mai puţin obiectul unor lucrări speciale. Pentru abordarea lor ar fi de presupus fie un specialist care să stăpînească în egală măsură ambele domenii — filologia şi muzicologia —, fie o consecuţie şi o corelare a cercetărilor separate a doi specialişti care să-şi elaboreze lucrările ţinînd mereu cont, fiecare, de realizările celuilalt[2].

Apariţia studiului *Despre stilistica oralităţii epicii româneşti* de Al. Amzulescu[3], prin sugestiile interesante pe care le oferă, ne-a îndemnat să încercăm a aduce o modestă contribuţie la progresul cercetărilor de acest fel, folosind acelaşi material care a servit la studiul filologic. Dar corelarea concluziilor filologiei cu cele ale muzicologiei presupune o bună descriere prealabilă a *modelelor structurale* ale melodiei, care, în ultimă instanţă, nu sînt altceva decît nişte categorii tipologice.

În ceea ce priveşte partea muzicală a cîntecelor epice româneşti, Emiliei Comişel îi datorăm prima încercare de sistematizare a „arhitecto-

---

[1] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", II, Paris, 1954. Pentru aceeaşi problemă vezi, de pildă, şi : Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de folclor", 8, 1963, nr. 1—2, dar mai ales M. Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Rev. etn. fol.," 11, 1966, nr. 2. Vezi de asemenea : G. Habenicht, *Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile. Geneză, evoluţie, tipuri*, în „Rev. etn. folc.", t. 13, 1968, nr. 3.

[2] „... versificaţia poporană prezintă mari dificultăţi şi este supusă contradicţiilor [...] — cu atît mai greu este de rezolvat problema raporturilor dintre muzica şi poezia poporană, care prin definiţie este o poezie cîntată [...]. Pînă se va ivi un om de geniu în stare să stabilească pînă în cele mai fine cute ale expresiei unitatea şi colaborarea indisolubilă între unitatea fiecărei creaţiuni date în cuvînt şi haina ei muzicală (proprie, nu şablon), pînă atunci vom avea nevoie de o întrecere între stilistica literară şi cea muzicală [...]. Dar pentru că un asemenea om de geniu n-a apărut nicăieri, [...] va rămîne să revendicăm pentru investigaţiile literare rolul de conducător în studiul poeziei poporane" (D. Caracostea — O. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 18).

[3] Al. Amzulescu, *Despre stilistica oralităţii cîntecelor epice româneşti*, în „Rev. etn. folc.", 15, 1970, nr. 6.

Rev. etn. folc., tom 17, nr. 2, p. 107–143, Bucureşti, 1972

nicii"[4]. Rezultatele cercetării noastre, în stadiul actual[5], ne permit nu numai să schițăm concluzii noi referitoare la *recitativul epic*, descris de Emilia Comișel, ci să formulăm caracteristicile a cel puțin două *categorii tipologice* ale acestuia.

În cele ce urmează vom încerca să demonstrăm că anumite *funcții* ale elementelor de structură, ca și conexiunea acestora în cadrul „arhitectonicii", generează *două* categorii tipologice principale, fiecare avînd un *sens expresiv* aparte : unul, să zicem, „eroic" și altul „liric"[6].

Iată în rezumat caracteristicile celor două *modele* principale, verificate pe un material destul de bogat și de variat pentru a permite formularea unor concluzii pertinente[7].

I. *Categoria tipologică „eroică"*[8] — pe care o vom nota simbolic prin „e" — are următoarele caracteristici :

a) Profilul general al conturului melodic descendent[9]. *Formula inițială*[10] este situată în regiunea superioară a ambitusului, ca recitativ melodic sau combinat cu recitativ *recto tono* ;

b) „Arhitectonică" proprie a „episoadelor" vocale, și anume :

1. Fiecare „episod" poate cuprinde un număr nedefinit de „strofe", variate ca amploare. Delimitarea episoadelor este întotdeauna marcată *de prezența formulei inițiale* a **primei** strofe a fiecărui episod. În stilul interpretării orale a lăutarilor această delimitare coincide de obicei cu *interludiile instrumentale* ce fragmentează desfășurarea cîntecului în segmente inegale. Dar pentru delimitarea episoadelor, prezența interludiu-

---

[4] Emilia Comișel, *Recitativul epic al baladei*, în suplimentul revistei „Muzica", 1954, nr. 6. Descriind „forma arhitectonică" a cîntecelor epice românești, autoarea stabilește următoarele caracteristici *generale* : introducere instrumentală ; episoade vocale, curpinzînd mai multe strofe, despărțite prin interludii instrumentale ; încheiere instrumentală. Pentru „strofele" vocale distinge trei părți : „formule inițiale, formule mediane și formule finale". Ca formă de recitativ menționează : „recitativul melodic, recitativul *recto-tono* și *parlato*". După cum se vede, în această descriere nu se fac diferențieri între diversele categorii tipologice.

[5] Rezultatele primelor cercetări privind stabilirea unor categorii tipologice ale melodiilor noastre epice le-am comunicat în urmă cu cîțiva ani (cf. *Observații cu privire la forma arhitectonică a recitativului epic*, comunicare la Sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, București, 1967). Continuarea cercetărilor, pe un material mai divers, a îmbogățit rezultatele de atunci cu noi elemente.

[6] Cf. Al. Amzulescu, *Baladele populare românești*, București, Editura pentru Literatură, 1964, *Introducere, Indice tematic și bibliografie, Antologie*, vol. I—III. „Se poate vorbi în general despre două tipuri principale de cîntare a baladei : 1 — Tipul epic, propriu-zis narativ [...] 2 — Un tip liric, în care [...] recitativul epic devine mai cantabil [...]" (*Introducere*, vol. I, p. 80).

[7] După cum se știe, un număr mai mare de cazuri analizate sporește gradul de probabilitate al generalizărilor. Dar în domeniile în care generalitatea constă tocmai în variabilitatea fenomenului — ca în cazul folclorului viu — este relativ greu de stabilit acel număr minim de cazuri ce se cer cercetate pentru a se obține o generalizare pertinentă.

[8] În această caracterizare nu sînt cuprinse rezultatele analizei amănunțite a variantei de care ne vom ocupa mai jos ; concluzii îmbogățite vor fi date la locul potrivit.

[9] În descrierea Emiliei Comișel (vezi nota 4), profilul conturului melodic nu constituie o preocupare. În schimb Paula Carp, într-o primă încercare de a găsi criterii universale pentru clasificarea melodiilor populare românești, acordă acestui element o importanță binemeritată (cf. Paula Carp — Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. [1964], *Introducere*, p. 23—44).

[10] Folosim și în continuare terminologia adecvată a Emiliei Comișel, *op. cit.*

lui instrumental **nu este obligatoriu**[11]. Prin urmare, fiecare episod este alcătuit dintr-un număr oarecare de strofe, dintre care numai **prima strofă** este completă (avînd toate cele trei elemente componente : formula inițială, formulele mediane și formula finală) ; toate celelalte strofe sînt incomplete, în sensul că *le lipsește formula inițială*. Altfel spus, *fiecare episod are doar o singură formulă inițială, și anume în prima strofă* ; strofele următoare *încep obligatoriu cu formulele mediane*.

2. *Strofele* sînt delimitate între ele *exclusiv* prin formula finală[12]. În cazul în care această formulă se compune din două rînduri melodice („antecedent—consecvent"), mai important apare rîndul melodic de cadență („consecventul"). În cazuri speciale, ultima strofă a episodului poate fi încheiată prin intonarea formulei finale *de către instrument*.

c) Existența *parlato*-ului. *Ponderea* și *funcția* parlato-ului sînt nedeterminate ; ele variază atît de la o regiune la alta, cît și de la un informator la altul, reprezintă, așadar, unul din elementele improvizatorice cele mai libere. Cu toate acestea, se pot distinge cîteva funcții ale parlato-ului, și anume :

— funcție pur *expresivă*, în sensul că apariția sa nu este determinată de nici o altă coordonată a structurii ; de altfel parlato poate să apară doar la una din silabele unui vers (la începutul, la mijlocul sau la sfîrșitul versului)[13] ;

— funcție de *augmentare a unei formule* — inițiale, mediane sau finale —, lărgind astfel „microstructura" elementului component al strofei ;

— funcția de a *suplini* (de a înlocui) unul din elementele componente ale formulei finale bipartite („antecedent-consecvent").

Prin urmare, dacă vom nota cu o *majusculă în chenar* numărul de ordine al *episodului*, cu o *cifră romană* numărul de ordine al *strofelor* din cadrul fiecărui episod, cu „i" formulele *inițiale*, cu „m" pe cele *mediane* și cu „f" pe cele *finale*, cu „In" toate *interludiile* sau celelalte intervenții *instrumentale*, atunci schema de structură a categoriei tipologice „e" va arăta aproximativ în felul următor :

In_1				
A	I	i	m	f
	II		m	f
	III		m	f
In_2	etc.			

(numărul de ordine al intervențiilor instrumentale este menționat de indicele care însoțește simbolul „In").

---

[11] De pildă, la unul din cei mai buni interpreți contemporani ai cîntecului nostru epic — regretatul Mihai Constantin — interludiul instrumental apare destul de rar, abia după mai multe episoade.

[12] În continuare vom folosi pentru termenul „formulă" (inițială, mediană sau finală) și un alt termen care ni se pare mai precis, și anume „secțiune" (inițială, mediană, finală).

[13] În studiul de față nu ne vom opri asupra acestui aspect.

Această configuraţie a structurii, ca şi funcţia expresivă precisă a diferitelor elemente, concură la acea expresivitate care l-a impresionat şi pe Al. Amzulescu.

II. *Categoria tipologică „lirică”*[14], pe care o vom nota simbolic prin „l” are următoarele caracteristici structurale:

a) Profilul general al conturului melodic ascendent-descendent. Prin urmare, *formula iniţială* are un caracter ascendent, „incipit”-ul fiind situat în regiunea gravă a ambitusului.

b) „Arhitectonică” deosebită, caracterizată prin modul de alcătuire a strofelor, şi anume: *fiecare strofă* din cadrul episodului *este completă*, formula iniţială fiind în mod obligatoriu intonată *la toate strofele*.

c) Absenţa parlato-ului — motivată de cîntăreţi prin *neadecvarea* acestui tip de recitativ la melodiile respective (v. în acest sens şi referirile lui Al. Amzulescu, în studiul său, citat mai sus).

În lucrarea de faţă ne ocupăm numai de prima categorie, „e”.

*

Al. Amzulescu afirmă că: „Analizînd [...] varianta *Soarele şi luna* [...] constatăm un susţinut paralelism între desfăşurarea înţelesului narativ al textului poetic şi *evoluţia stratului sonor* al zicerii cîntate a lăutarului”[15]. Se înţelege că o astfel de constatare reprezintă o invitaţie ispititoare pentru etnomuzicolog spre o investigaţie de adîncime.

Inventariind toate elementele de ordin muzical la care face referiri Al. Amzulescu, se cuvine să reţinem mai ales observaţia că „segmentarea textului, prin apariţia interludiilor instrumentale, închide de fiecare dată între ramele intervenţiilor instrumentale [...] delimitarea clară şi rotunjirea efectivă a unor unităţi narativ-descriptive, definind cu desăvîrşită limpezime, în economia generală a cîntecului, succesiunea evoluţiei episodice a naraţiunii”[16]. Pornind de la această observaţie, care încearcă să stabilească un prim punct de intersecţie între coordonatele expresive ale poeticii şi ale muzicii, ne-am străduit, după transcrierea muzicală integrală a piesei, să urmărim trăsăturile stilistice analizate la nivelul structurii poetice. Spre surprinderea noastră, o seamă de elemente ale acestor trăsături stilistice s-au dovedit a avea *multe corespondenţe şi în realizarea muzicală*; alte elemente „pur” muzicale, dimpotrivă, la o analiză integratoare, îşi dovedesc calitatatea de „tovarăş şi călăuză” — aşa cum intuise în mod genial N. Iorga[17] —, depăşind, aşadar, cu mult simplul rol de „haină de gata”, cum crezuse C. Caracostea[18].

Cercetarea variantei, *considerată ca un sistem de sisteme*, confirmă pe deplin justeţea metodologică a structuralismului, care „presupune determinarea corelaţiei dintre elemente şi raportarea lor la întregul structurii, şi nu examinarea diferitelor elemente izolate sau conexate mecanic. *Această cercetare este inseparabil legată de cercetarea caracterului funcţional al sistemului şi al părţilor sale componente*"[19].

---

[14] Vezi nota 3. Vezi şi citatul din nota 6.

[15] *Lucr. cit.*, p. 468.

[16] *Ibid.*, p. 468–469.

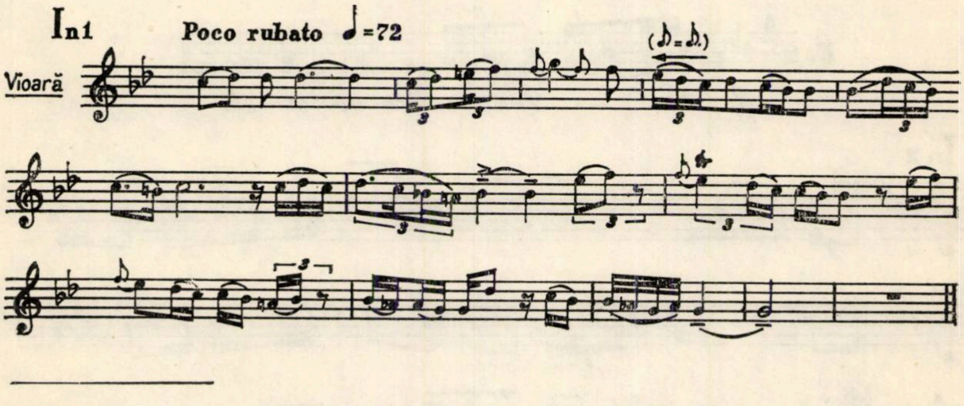
[17] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, ed. II-a, Bucureşti, 1925, p. 34 (apud Al. Amzulescu, *lucr. cit.*).

[18] „... cuvîntul este mai aproape [...] de fiinţa noastră, se modelează mai strîns decît haina ţesută din sunetele melodiei care adesea au ceva de şablon, de haină gata [...]”. Vezi *op. cit.*, p. 18.

Pentru urmărirea funcţională a raporturilor de structură dintre textul poetic şi melodie — fiecare din aceste componente fiind tratată ca *o latură* a sistemului text-melodie — vom nota simultan elementele ambelor structuri. *Structura muzicală*, după principiul amintit mai sus. Simbolul *episoadelor*, al *strofelor*, al *părţilor componente* ale acestora (inclusiv „microstructura" muzicală) vor fi notate în coloane separate de la stînga la dreapta, în ordinea enunţată. Pentru a deosebi simbolul *episoadelor* de cel al *rîndurilor melodice* (care prin tradiţie sînt notate tot cu majuscule, în ordine alfabetică), *primul va fi încadrat într-un chenar* (deci $\boxed{A}$, $\boxed{B}$ etc. se referă la episoade). Rîndurile melodice alcătuite din aceeaşi substanţă muzicală, dar cu anumite variaţii, se notează cu acelaşi simbol, urmat de indicele „v" (= variat), iar dacă variaţiile aceluiaşi rînd melodic sînt mai numeroase atunci se adaugă după menţiunea „v" şi un număr de ordine distinctiv (ca de ex. : Bv1, Bv2 etc.). În ultima coloană, în dreptul textului poetic de sub portativ, notăm cu *cifre arabe numărul de ordine al versurilor*, după acelaşi principiu ca şi la melodie : unul şi acelaşi vers repetat va avea întotdeauna acelaşi număr de ordine, indiferent de locul unde apare. În felul acesta se va pune în evidenţă tocmai caracterul funcţional al sistemului şi al părţilor componente.

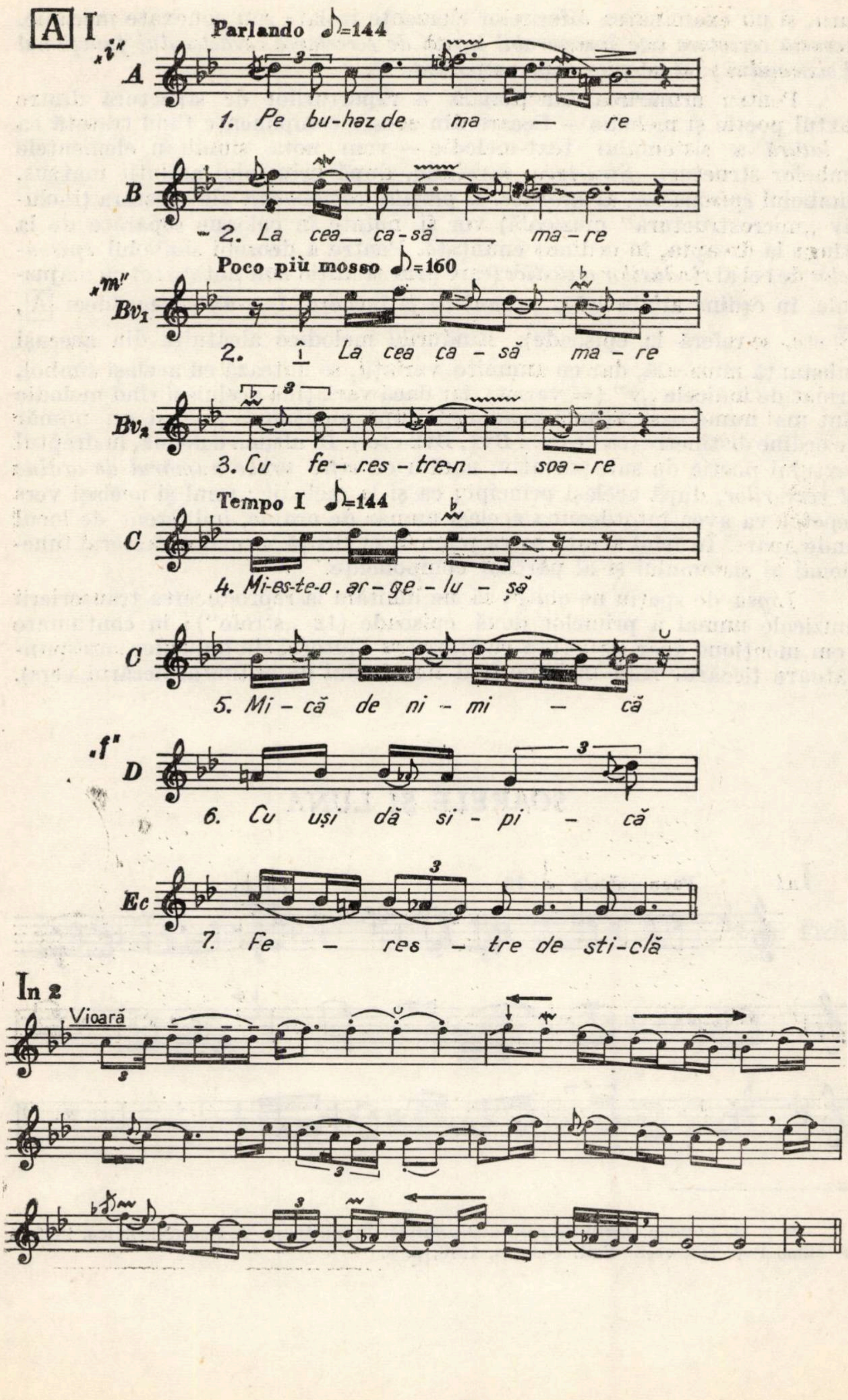
Lipsa de spaţiu ne obligă să ne limităm la reproducerea transcrierii muzicale numai a primelor două episoade (12 „strofe"); în continuare vom menţiona doar structura ca atare (cu ajutorul simbolurilor corespunzătoare fiecărui rînd melodic şi al numărului de ordine al fiecărui vers).

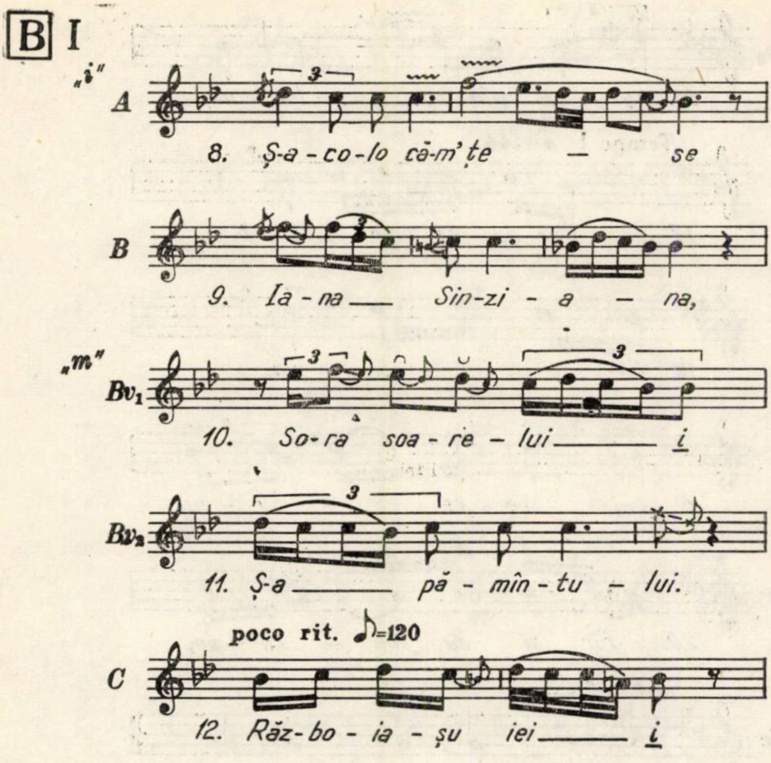
SOARELE ŞI LUNA

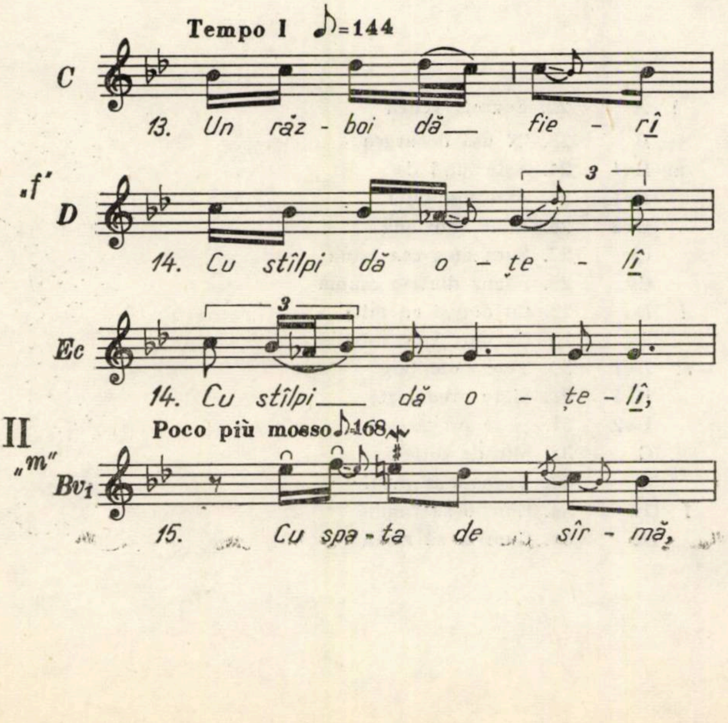


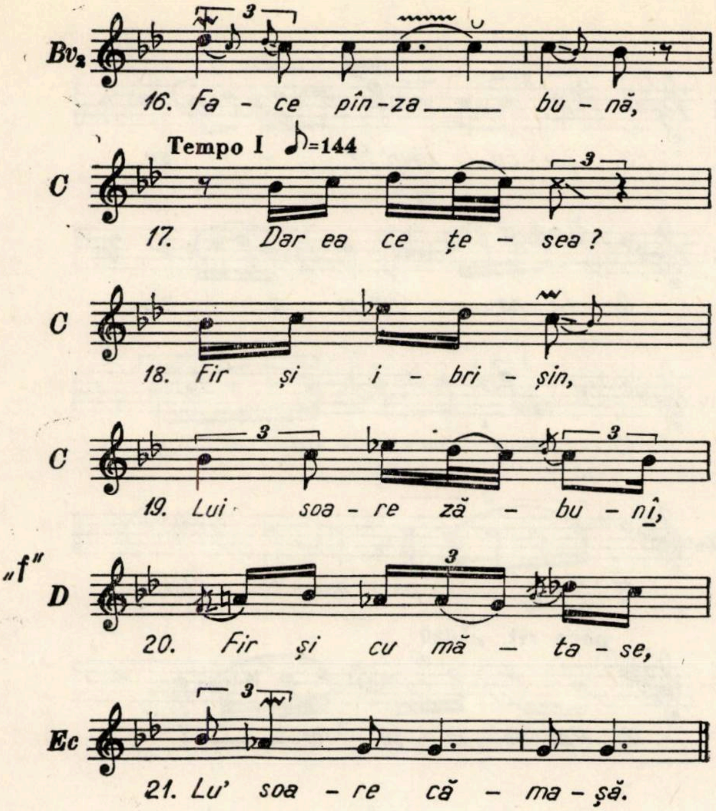
---

[19] I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*. În româneşte de Radu Niculescu. Prefaţă de Mihai Pop, Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 6.


A I
„i"
Parlando ♪=144
A
1. Pe bu-haz de ma — re
B
2. La cea_ ca-să ma-re
Poco più mosso ♪=160
„m"
Bv1
2. 1 La cea ca - să ma - re
Bv2
3. Cu fe-res-tre-n_ soa-re
Tempo I ♪=144
C
4. Mi-es-te-a. ar-ge - lu - şă
C
5. Mi - că de ni - mi — că
„f"
D
6. Cu uşi dă si - pi — că
Ec
7. Fe — res — tre de sti-clă
In 2
Vioară


B
I
„i"
A
8. Ș-a-co-lo că-m' țe — se
B
9. Ia-na Sin-zi-a-na,
„m"
Bv1
10. So-ra soa-re-lui i
Bv2
11. Ș-a pă-mîn-tu-lui.
poco rit. ♪=120
C
12. Răz-bo-ia-șu iei i


Tempo I ♪=144
C
13. Un răz-boi dă fie-rî
„f"
D
14. Cu stîlpi dă o-țe-lî
Ec
14. Cu stîlpi dă o-țe-lî,
II
Poco più mosso ♪=168
„m"
Bv1
15. Cu spa-ta de sîr-mă,


Bv2
16. Fa - ce pîn-za ___ bu - nă,
Tempo I ♪=144
C
17. Dar ea ce țe - sea?
C
18. Fir și i - bri - șin,
C
19. Lui soa - re ză - bu - nî,
„f"
D
20. Fir și cu mă - ta - se,
Ec
21. Lu' soa - re că - ma - șă.

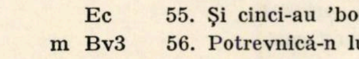
In$_3$ C	I	i	A	22. Soare*le* venea
			B	23. 'N ușă de argea
		m	Bv1	24. Așteziua-i da
			Bv1	25. Așteziua Iană
			Bv2	26. Iană Simziană
			Cv	27. Sora mea cea bună
			Cv	28. Făcuz dintr-o mumă
		f	D	29. Cu dor și cu milă
			Ec	29. Cu dor și cu milă
	II	m	Bv1	30. Țese Iano țese
			Bv1	31. Și te pregătește
			Bv2	31. Și te pregătește
			C	32. Mie de soție
			C	33. Vedea-o-aș pustie
		f	Dv	34. Cum o să rămîie
			Ec	34. Cum oi să rămîie

In$_4$ $\boxed{D}$	I	i	A	35. Luna l-auzea
			B	36. Din gură-i zicea
		m	Bv1	37. Soare luminate
			Bv1	38. Trup fără păcate
			Bv2	38. Trup fără păcate
			C	39. Numai că vorbiși
		f	C	40. Și păcătuiși
			Ec	40. Și păcătuiși
			P_t*	41. Că unde s-a văzut
			P_t	42. Și s-a pomenit
	II	m	Bv3**	43. Să ia sor' pe frate
			Bv2	44. Să facă păcate
			+	45. N-are-n lume parte
			Bv1	46. Fratele pe soră
		f	D	47. Nare-n lume dorî
			Ec	47. N-are-n lume dor
In$_5$ $\boxed{E}$	I	i	A	48. Soarele-i spunea
			B	49. Iano sora mea
		m	Bv1	50. Păi io mi-am umblatî
			Bv1	51. Și mi-am trăpădatî
			C	52. Să vezi noo ani
			C	53. Tot pă noo cai
			C	54. Patru-am cimpovitî
		f	D	55. Și cinci-au 'bositî
			Ec	55. Și cinci-au 'bosit
	II	m	Bv3	56. Potrevnică-n lume
			Bv2	57. Samene cu mine
			C	58. Io nu mi-am găsitî
			C	59. Decît chiar pe tine
		f	D	60. Să mă iei pă mine
			Ec	60. Să mă iei pă mine
In$_6$ $\boxed{F}$	I	i	A	61. Iana-l auzea
			B	62. Sta și să gîndea
		m	Bv1	36. Din gură-i zicea
			Bv1	37. Soare luminate
			Bv2	38. Trup fără păcate
			C	63. Io te voi lua
		f	D	64. Dacă mi-oi făcea
			Ec	64. Dacă mi-oi făcea

---

* Pentru puntea muzicală (P_t) vezi exemplul de la pagina 136.

** Bv3



	II	m	Bv1	65. O scară dă fierî
			Bv1	66. Pîn' la 'naltu cerî
			Bv2	14. Cu stîlpi dă oţelî
			Cv	67. Şi noi să mergemî
			Cv	68. Tot la moş Adamî
			Cv	69. Şi la moş Crăciun*i*
		f	D	70. Oameni mai bătrîni
			Ec	70. Oameni mai bătrîni
		P		71. Dacă ne-o lăsa
		P		72. Noi ne vom lua
	III	m	Bv3	73. De nu ne-o lăsa
			Bv2	74. Noi nu ne-om lua
		f	Ec	75. Păcate-om avea
In$_7$ $\boxed{G}$	I	i	A	76. Soarile-auzea
			B	77. Puternic era
		m	Bv1	78. Doar din bici pleznea
			Bv1	79. Scara să făcea
			C	80. Scara mi-e dă fierî
			C	14. Cu stîlpi de oţelî
		f	D	66. Pînă'naltu cerî
			Ec	66. Pînă'naltu cerî
		P_t		81. La Iana venea
		P_t		23. În uşă de argea
	II	m	Bv3	36. Din gură-i zicea
			Bv2	49. Iano sora mea
			Bv1	82. Ce mi-ai porîncitî
		f	D	83. Iacă ţi-am făcutî
			Ec.	83. Iacă ţi-am făcut
In$_8$ $\boxed{H}$	I	i	A	61. Iana-l auzea
			B	84. Afară ieşea
			+	85. La scară mergea
		m	Bv1	86. Şi iei să ducea
			Bv1	87. Tot pe scară-n susî
			Bv2	87. Tot pe scară-n sus
			C	88. Tot la '-naltu cerî
			C	68. Tot la moş Adamî
		f	D	69. Şi la moş Crăciun
			Ec	70. Că-i oamneni mai bătrîni
	II	m	Bv1	89. Acolo-ajungea
			Bv1	90. Bună ziua-i da
			Bv2	91. Iei spatile-ntorcea
			+	92. Ştia la ce venea
			Bv2	*vioara*
			Bv2	
		f	D	
			Ec	

I	I	i	A	93. Soarile-m zicea
			B	94. Adame Adame
			+	95. Şi tu moş Crăciune
		m	Bv1	96. Noi aici am venitî
			Bv1	97. De căsătoritî
			Bv2	97. De căsătorit
			C	98. Adam i-auzea
			C	99. De mînă-i lua
		f	D	100. Şi-n rai că-i băga
			Ec	100. Şi-n rai că-i băga
		P_t		101. Cîn' la rai, la rai
		P_t		102. Raiu mi-e-ncuiat
	II	m	Bv3.	103. Cheia c-o lua
			Bv2	104. Poarta-o descuia
		f	+	100. Şi-n rai că-i băga
	III	m	Bv1	105. La rai ce-auzea
			Bv1	106. Neşte păsărele
			Bv2	107. Cîntă-n viersurele
			C	108. Ferice de noi
			C	109. De părinţii noştri
			C	110. Au la ce trăi
		f	D	111. Şi la ce-or muri
			Ec	112. Că la rai vor veni
In$_9$				
$\boxed{J}$	I	i	A	113. Soarile-ntreba
			B	94. Adame Adame
		m	Bv1.	114. Aste păsărele
			Bv1	107. Cîntă-n viersurele
			C	108. Ferice de noi
			C	109. De părinţii noştri
		f	D	110. C-au la ce trăi
			Ec	111. Şi la ce muri
			+	112. Că-n rai vor veni
		P_t	+	115. Acestea ce sunt?
	II	m	C	116. Ăştia-s copii mici
			C	117. Că sunt botezaţi
			Cv	118. Şi cuminecaţi
		f	Bv2	119. Şi-n rai sunt băgaţi
			Ec.	119. Şi-n rai sunt băgaţi
In$_{10}$				
$\boxed{K}$	I	i	A	120. 'Nainte mergea
			B	121. Şi iei mai vedea
		m	Bv1	122. Neşte case-nalte
			Bv1	123. Neşte mese-ntinse
		f	Bv2	124. Cu făclii aprinse
			Ec	124. Cu făclii aprinse
		P_t	+	115. Acestea ce sunt?

	II	m	Bv3	125. Aste case-nalte
		f	Bv2	126. Dă sărindar date
			Ec	126. Dă sărindar date
In$_{11}$				
$\boxed{L}$	I	i	A	120. ’Nainte mergea
			B	121. Şi iei mai vedea
		m	Bv1	127. Nişte vite grase
			Bv2	128. Grase şi frumoase
			C	129. Iarbă verde n-au
			C	130. Nici apşoară n-au
		f	D	131. Tot grase iereau
			Ec	131. Tot grase ierau
		P_t	+	115. Acestea ce sunt?
	II	m	Bv3	132. Aste vite grase
			Bv2	128. Grase şi frumoase
			+	133. Naşu cînd a botezat
			+	134. Şi a cununat
			+	135. Vite-a dăruit
			+	136. Bine i-a părut
		f	+	137. Acestea că sunt
			Ec	137. Acestea că sunt
In$_{12}$				
$\boxed{M}$	I	i	A	138. Adam nu şădea
			B	139. Din rai că-i scotea
			+	140. Şi-n iad că-i băga.
		m	Bv1	141. Dar în iad ce vedea
			Bv1	106. Neşte păsărele
			Bv2	107. Cînta-n viersurele
			C	142. Vai de noi de noi
			C	109. De părinţii noştri
			C	143. N-au la ce trăi
		f	D	144. Nij’ la ce muri
			Ec	145. Că-n iad va veni.
		P_t		94. Adame Adame
		P_t		114. Aste păsărele
		P_t		107. Cîntă-n viersurele
	II	m	Bv3	142. Că vai de noi de noi
		f	D	143. N-au la ce trăi
			Ec	144. Nici la ce muri
			+	145. Că-n iad va veni
		P_t	+	115. Acestea ce sunt?
	III	m	Bv1	116. Ăştia-s copii mici
			Bv1	146. Sun’ nebotezaţi
			Bv2	147. Necuminecaţi
		f	+	148. Ei au răposat
			+	149. Şi-n iad i-a băgat

In$_{13}$

$\boxed{N}$

I	i	A	120. 'Nainte mergea
		B	121. Și iei mai vedea
	m	Bv1	150. Neşte vite slabe
		Bv1	151. Slabe și coclite
		Bv2	152. Și umpodmorîte
	P_t	+	115. Acestea ce sunt?
II	m	+	133. Nașu cîn' a cununat
		+	153. Sau a botezat
		+	135. Vită-a dăruit
		+	154. Rău că i-a părut
	f	+	155. În iad a venit
		Ec	155. În iad a venit

In$_{14}$

$\boxed{O}$

I	i	A	120. 'Nainte mergea
		B	121. Și iei ce vedea
	m	Bv1	156. Vezi doo cățele
		Bv1	157. Cu-n gard între ele
		Bv2	158. Să certa-ntre iele
		C	159. De nu iera gardu
	f	D	160. Își punea capu
		Ec	160. Își punea capu
	P_t	+	115. Acestea ce sunt?
II	m	Bv3	161. Aste doo cățele
		Bv3	162. Sun' doo cumățele
	f	Bv2	163. Cu soacra-ntre iele
		Ec	163. Cu soacra-ntre iele

In$_{15}$

$\boxed{P}$

I	i	A	120. 'Nainte mergea
		B	121. Și iei ce vedea
	m	Bv1	164. Trupuri păcătoase
		Bv1	165. Umbla viermi prin oase
		C	166. Viermii neadormiți
		C	167. Blestem de părinți
	f	D	168. De cînd ereau mici
		Ec	168. De cînd ereau mici
	P_t	+	115. Acestea ce sunt?
II	m	Bv3	169. Cei d-au fermecatî
	f	Bv2	149. În iad i-a băgatî
		Ec.	149. În iad i-a băgat

In$_{16}$

$\boxed{Q}$

I	i	A	138. Adam nu șădea
		B	99. De mînă-i lua
		+	170. Din iad că-i scotea

		m	Bv1	171.	Dar ce le spunea
			Bv1	37.	Soare luminate
			Bv2	38.	Trup fără păcate
			C	172.	Dacă v-eți lua
			C	173.	În iad v-oi băga
		f	D	174.	De nu v-eți lua
			Ec	175.	La rai v-oi băga
		P_t		93.	Soarele zicea
	II	m	Bv3	176.	Vreau să intru-n iad*i*
		f	Bv2	177.	Să-m' iau ce mi-e drag
			Ec	177.	Să-m' iau ce mi-e drag
In$_{17}$					
$\boxed{\text{R}}$	I	i	A	98.	Adam i-auzea
			B	178.	La scară-i ducea
			+	91.	Spatile-ntorcea
		m	Bv1	179.	Iei jos să lasa
			Bv1	180.	La mare-ajungea
			Bv2	36.	Din gură zicea
			C	37.	Soare luminate
			C	63.	Io te voi lua
		f	D	64.	Dacă tu mi-oi face
			Ec	181.	Un pod peste apă
		P_t		182.	Și la cap de pod
		P_t		183.	Mare mănăstire
	II	m	Bv3	184.	Cu cinzej' de popi
			Bv2	185.	Patruzej' logofeți
		f	D	186.	Ca să ne citească
			E	187.	Să ne cununăm*i*
			Ec	188.	Și-apoi ne luăm
In$_{18}$					
$\boxed{\text{S}}$	I	i	A	189.	Soarile nu sta
			B	77.	Puternic era
		m	Bv1	78.	Doar din bici plesnea
			Bv1	190.	Podu să făcea
			Cv.	182.	Și la cap de pod*i*
			C	183.	Mare mănăstire
		f	D	191.	Ca să să închine
			Ec	191.	Ca să să închine
		P_t		184.	Cu cinzăj' de popi
		P_t		185.	Patruzăci logofeți
	II	m	Bv3	192.	Iei pe pod mergea
			Bv2	193.	Dar Iana-i zicea :
			Bv1	37.	Soare luminate
			Bv1	194.	Mergi tu înainte
			Bv2	195.	Păcate mai multe
			+	196.	Să merg io în urmă
			C	197.	În urmă rămînea
			C	198.	Dar ea ce vedea

		f	D	199. Vro doi peştişori
			Ec	200. Şi-ăia-i frăţiori
			+	201. Ei să gugulea
			+	202. Şi tot să juca
			P_t	203. La Soare striga
			P_t	36. Din gură-i zicea :
	III	m	Bv3	37. Soare luminate
			Bv2	38. Trup fără păcate
			Bv1	204. Uite-ăj doi peştişori
			Bv2	205. Iei sun' frăţiori
			C	206. Şi cum mi să joacă
			C	207. Şi să gugulescĭ
		f	D	208. Şi nu să iubescĭ
			Ec	208. Şi nu să iubescĭ
			+	209. Şi nu se iau adică
In$_{19}$				
T	I	i	A	76. Soarile-auzea
			B	36. Din gură zicea
			+	49. Iano, sora mea
		m	Bv1	210. Haideţi înainte
			Bv1	211. Ca să ne-nchinămĭ
			Bv2	187. Să ne cununămĭ
		f	D	212. Şi să ne luămĭ
			Ec	212. Şi să ne luăm
	II	m	Bv3	61. Iana-l auzea
			Bv2	213. În mare sărea
			Bv1	213. In mare sărea
			Bv1	214. Întuneric să făcea
			Bv2	215. Podu să surpa
		f	D	216. Mănăstirea-asemenea
			Ec	216. Mănăstirea-asemenea
			P_t	217. Dumnezeu nu sta
			P_t	218 O piatr-o făcea
	III	m	Bv3	219. Şi-un peşte-o-nghiţea
			Bv2	220. La mal că işea
			Bv1	221. Un cioban venea
			Bv1	222. Oile s-adape
			Bv2	222. Oile s-adape
			C	223. Piatra mi-o vedea
			C	224. În gur-o băga
		f	D	225. Şi mi-o clefetea
			Ec	225. Şi mi-o clefetea
			P_t	217. Dumnezeu nu sta
			P_t	226. Cu iel că zbura
	IV	m	F	227. Şi pe ce-i punea
		f	Ec	228. Pă cer că-i punea
In$_{20}$				

Înainte de a cerceta în toate amănuntele relațiile coordonatelor structurale ale melodiei și ale textului, să cuprindem într-o privire sintetică structura întregii melodii, conjugată cu structura textului poetic, cu ajutorul unui tabel sinoptic.

Episodul	Strofa	Formule inițiale (i)	Formule mediane (m)	Formule finale (f)	Pivot/Punte* (P_t)
In_1					
$\boxed{A}$	I	A B 1 2	Bv1 Bv2 C C 2 3 4 5	D Ec 6 7	
In_2					
$\boxed{B}$	I	A B 8 9	Bv1 Bv2 C C 10 11 12 13	D Ec 14 14	
	II	—	Bv1 Bv2 C C C 15 16 17 18 19	D Ec 20 21	
In_3					
$\boxed{C}$	I	A B 22 23	Bv1 Bv1 Bv2 Cv Cv 24 25 26 27 28	D Ec 29 29	
	II	—	Bv1 Bv1 Bv2 C C 30 31 31 32 33	Dv Ec 34 34	
In_4					
$\boxed{D}$	I	A B 35 36	Bv1 Bv1 Bv2 C 37 38 38 39	C Ec 40 40	P_t P_t 41 42
	II	—	Bv3 Bv2 + Bv1 43 44 45 46	D Ec 47 47	
In_5					
$\boxed{E}$	I	A B 48 49	Bv1 Bv1 C C C 50 51 52 53 54	D Ec 55 55	
	II	—	Bv3 Bv2 C C 56 57 58 49	D Ec 60 60	
In_6					
$\boxed{F}$	I	A B 61 62	Bv1 Bv1 Bv2 C 36 37 38 63	D Ec 64 64	
	II	—	Bv1 Bv1 Bv2 Cv Cv Cv 65 66 14 67 68 69	D Ec 70 70	P_t P_t 71 72
	III	—	Bv3 Bv2 73 74	Ec 75	
In_7					
$\boxed{G}$	I	A B 76 77	Bv1 Bv1 C C 78 79 80 14	D Ec 66 66	P_t P_t 81 23
	II	—	Bv3 Bv2 Bv1 36 49 82	D Ec 83 83	

---

* Vezi explicația acestui element în paginile următoare

Episodul	Strofa	Formule inițiale (i)	Formule mediane (m)	Formule finale (f)	Pivot/Punte (P_t)
In_8					
$\boxed{H}$	I	A B + 61 84 85	Bv1 Bv1 Bv2 C C 86 87 87 88 68	D Ec 69 70	
	II	—	Bv1 Bv1 Bv2 + 89 90 91 92	Bv2 Bv2 D Ec (vioara)	
$\boxed{I}$	I	A B + 93 94 95	Bv1 Bv1 Bv2 C C 96 97 97 98 99	D Ec 100 100	P_t P_t 101 102
	II	—	Bv3 Bv2 103 104	+ 100	
	III	—	Bv1 Bv1 Bv2 C C C 105 106 107 108 109 110	D Ec 111 112	
In_9					
$\boxed{J}$	I	A B 113 94	Bv1 Bv1 C C 114 107 108 109	D Ec + 110 111 112	+ 115
	II	—	C C Cv 116 117 118	Bv2 Ec 119 119	
In_{10}					
$\boxed{K}$	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 122 123	Bv2 Ec 124 124	+ 115
	II	—	Bv3 125	Bv2 Ec 126 126	
In_{11}					
$\boxed{L}$	I	A B 120 121	Bv1 Bv2 C C 122 128 129 130	D Ec 131 131	+ 115
	II	—	Bv3 Bv2 + + + + 132 128 133 134 135 136	+ Ec 137 137	
In_{12}					
$\boxed{M}$	I	A B + 138 139 140	Bv1 Bv1 Bv2 C C C 141 106 107 142 109 143	D Ec 144 145	P_t P_t P_t 94 114 107
	II	—	Bv3 Bv2 142 109	D Ec + 143 144 145	+ 115
	III	—	Bv1 Bv1 Bv2 116 146 147	+ + 148 149	
In_{13}					
$\boxed{N}$	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 Bv2 150 151 152		+ 115
	II	—	+ + + + 133 153 135 154	+ Ec 155 155	
In_{14}					
$\boxed{O}$	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 Bv2 C 156 157 158 159	D Ec 160 160	+ 115
	II	—	Bv3 Bv3 161 162	Bv2 Ec 163 163	

Episodul	Strofa	Formule inițiale (i)	Formule mediane (m)	Formule finale (f)	Pivot/Punte (P_t)
In$_{15}$					
$\boxed{P}$	I	A B 120 121	Bv1 Bv1 C C 164 165 166 167	D Ec 168 168	+ 115
	II	—	Bv3 169	Bv2 Ec 149 149	
In$_{16}$					
$\boxed{Q}$	I	1A B + 138 99 170	Bv1 Bv1 Bv2 C C 171 37 38 172 173	D Ec 174 175	P_t 93
	II	—	Bv3 176	Bv2 Ec 177 177	
In$_{17}$					
$\boxed{R}$	I	A B + 98 178 91	Bv1 Bv1 Bv2 C C 179 180 36 37 63	D Ec 64 181	P_t P_t 182 183
	II	—	Bv3 Bv2 184 185	D E Ec 186 187 188	
In$_{18}$					
$\boxed{S}$	I	A B 189 77	Bv1 Bv1 Cv C 78 190 182 183	D Ec 191 191	P_t P_t 184 185
	II	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv1 Bv2 + C C 192 193 37 194 195 196 197 198	D Ec + + 199 200 201 202	P_t P_t 203 36
	III	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv2 C C 37 38 204 205 206 207	D Ec + 208 208 209	
In$_{19}$					
$\boxed{T}$	I	A B + 76 36 49	Bv1 Bv1 Bv2 210 211 187	D Ec 212 212	
	II	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv1 Bv2 61 213 213 214 215	D Ec 216 216	P_t P_t 217 218
	III	—	Bv3 Bv2 Bv1 Bv1 Bv2 C C 219 220 221 222 222 223 224	D Ec 225 225	P_t P_t 217 226
	IV	—	F 227	Ec 228	
In$_{20}$					

Parcurgerea atentă a tabelului de mai sus ne-ar ispiti parcă la o amplă analiză descriptivă. Aceasta ne-ar îndepărta însă de la scopul propus, deoarece amănuntele întîmplătoare și-ar găsi un loc egal cu aspectele esențiale. Lăsînd cititorului plăcerea de a descoperi detaliile, vom insista doar asupra cîtorva elemente esențiale ce se pot desprinde din analiza tuturor episoadelor. În primul rînd, ne vom opri asupra sistemului structurii muzicale; apoi vom analiza raporturile reciproce între text și melodie, considerînd întreaga baladă ca un *sistem de sisteme*.

Dimensiunea foarte diferită a episoadelor ne obligă să observăm mai întîi că în nici un caz nu se poate vorbi despre un „şablon” muzical, care „îmbracă” textul la întîmplare. Numărul strofelor şi amploarea acestora în cadrul episoadelor variază necontenit. Se degajă totuşi tendinţa *binară* în alcătuirea „strofică” a episoadelor (aproximativ 70% din episoade sînt alcătuite din cîte două „strofe”).

În schimb, *funcţionalitatea diferitelor elemente de structură ale melodiei* în cadrul fiecărui episod ne apare de o importanţă covîrşitoare (episodul reprezentînd, în desfăşurarea naraţiunii, entitatea poetico-muzicală mai mult sau mai puţin independentă, ce conjugă structura poetică şi cea muzicală într-o unitate organică). Se remarcă astfel că funcţiunile „i”, „m”, şi „f” din fiecare strofă au un „statut” special. De asemenea, *parlato*-ul reprezintă, în cadrul structurii muzicale, funcţiuni definibile mai ales prin raportarea la text; totuşi, el îşi găseşte un corespondent explicit în structura muzicală prin *puntea* (P_t) de esenţă *pur muzicală.*

Funcţia „i” se conturează, într-adevăr, fără nici o excepţie, ca „*fundamentul*” fiecărui episod. Ea este întotdeauna *completă* ca „formulă” (aici A — B = antecedent—consecvent), niciodată defectivă, dar uneori este *augmentată* printr-un vers *parlato*; ea reprezintă „marca” fiecărui episod. *Stereotipia funcţiei „i” favorizează un anume mod de asociere a textului poetic, contribuind la o pronunţată formalizare poetico-muzicală a naraţiunii.*

Labilitatea funcţională *a formulelor* „m” pare să se opună, prin contrast, rigurozităţii funcţiei „i”. În raport cu funcţia „i”, rîndurile melodice aparţinînd secţiunii „m” reprezintă *materialul propriu-zis de construcţie* al fiecărei strofe, în strictă dependenţă de necesităţile episodului. Rîndurile melodice ale secţiunii „m” reprezintă, aşadar, unităţi melodice cvasiindependente (în cadrul unei serii totuşi limitate, pentru fiecare structură melodică potenţială), *a căror combinare, în aparenţă aleatorică, satisface adecvarea expresivităţii muzicale la cea a textului.* Repetarea unor rînduri melodice sau folosirea lor cu maximă economie, schimbarea ordinii de succesiune, intercalarea unor recitative *parlato* sînt numai cîteva din mijloacele prin care interpretul popular îşi poate construi, în procesul „spontan” al elaborării variantelor, cadrul expresiv al structurii muzicale, în partea ei cea mai mobilă, pe care o reprezintă secţiunea „m” (la categoria „e”).

Formulele finale („f”) îndeplinesc, în categoria tipologică „e”, două funcţii: a) marchează sfîrşitul unei „strofe” din cadrul episodului, dar după care ideea poetică poate continua în strofa următoare, sau b) încheie însuşi episodul. În analogie cu semnele de punctuaţie, formulele finale au funcţia fie de „punct şi virgulă”, fie de „punct”. Caracterul lor este mai puţin riguros decît al secţiunii „i”, dar mai puţin liber decît al secţiunii „m”. O importanţă crescută în echilibrul „arhitectonic” al strofelor o are rîndul melodic de cadenţă (în varianta noastră Ec) avînd prin urmare o valoare expresivă deosebită. „Antecedentul” (în varianta de faţă D) poate fi uneori omis sau poate fi suplinit de vreun alt rînd melodic aparţinînd secţiunii „m” (dar niciodată secţiunii „i” !), de un *parlato* sau chiar de un fragment melodic nou, accidental. *Augmentarea* secţiunii „f” este de asemenea posibilă, fie prin repetarea (de obicei variată) a „antecedentului", fie prin *parlato*. Profilul concret al fiecărei secţiuni „f", în cadrul strofelor sau al episoadelor, este determinat de necesitatea adecvării expresiei muzicale la cea poetică sau la înţelesul semantic al textului. *Gradul de adecvare* reprezintă semnul distinctiv al stilului fiecărui interpret şi ne dă măsura integrării elementelor „extratextuale" în cele „intratextuale" în cursul elaborării orale a fiecărei balade.

Tot ca un element al adecvării, despre care s-a amintit mai sus, dar de o valoare expresivă diferită, apare *puntea muzicală* între două strofe (niciodată între două episoade), avînd drept echivalent în structura poetică *pivotul conjunctiv* (de ex. în varianta noastră versul 115). Puntea nu este un element indispensabil al structurii muzicale, ea apare *ad libitum* în cadrul episodului, fiind dictat de necesităţile semantice ale versurilor ce alcătuiesc o idee bine conturată. Aşadar, puntea este *un rezultat al adecvării structurii muzicale la expresivitatea textului poetic*. Funcţia punţii muzicale poate fi preluată de unele versuri *parlato*, în care caz *pivotul* din structura poetică se confundă cu funcţia *punţii* din structura muzicală.

Cele arătate pînă aici, deşi reprezintă o „sinteză" a structurii concrete a variantei noastre luată ca un întreg, rămîn totuşi valabile *la nivelul confruntării modelului*, enunţat la începutul lucrării, *cu obiectul*. Constatările de mai sus vor fi valabile, la categoria tipologică „e", pentru orice tip melodic, în cadrul unor limite mai mult sau mai puţin *elastice*, fiind ştiut faptul că modelul reprezintă o analogie a obiectului şi *nu* obiectul însuşi. Rezultă, deci, că *obiectul* (în cazul nostru varianta concretă) va trebui să cuprindă, pe lîngă trăsăturile esenţiale codificate în model (= trăsături virtuale), şi unele trăsături concrete, individuale, nerepetabile, proprii numai şi numai lui, care conferă fiecărei *variante* caracterul *unicităţii*.

Se ridică, prin urmare, întrebarea capitală : care este pîrghia principală care acţionează asupra *structurii muzicale*, la categoria tipologică „e", atunci cînd trăsăturile virtuale cuprinse în model se concretizează în unicitatea structurii obiectului, în momentul interpretării orale ?

Dacă vom lua ca punct de reper axioma după care balada noastră reprezintă un sistem de sisteme, ne vom găsi în faţa unui orizont mult mai larg decît atunci cînd am avea în vedere numai structura muzicală ca o entitate de sine stătătoare, nelegată prin nici o relaţie de interdependenţă de celelalte elemente ale existenţei sale *reale*[20].

Să încercăm, deci, să trecem în analiza melodicii cîntecelor noastre epice de la nivelul structurii muzicale considerată în planul orizontal (sintagmatic) al sistemului său propriu la un alt nivel (paradigmatic) de integrare pe verticală într-un sistem mai complex. Să considerăm, cu alte cuvinte, *sistemul structurii muzicale* a cîntecului nostru doar ca un *element component* al unui sistem complex. Vom fi nevoiţi să constatăm că, în primul rînd, caracterul structurii muzicale, care ni s-a părut pînă atunci aleatoric (în cadrul fiecărei variante, considerate ca atare), capătă sensuri diferite tocmai prin integrarea fiecărui element al structurii muzicale într-o funcţionalitate adecvată în cadrul întregului, *structura textului* reprezentînd aici coordonata prin care se defineşte. O asemenea încercare de integrare a sistemului structurii muzicale, prin relaţie cu structura textului, ne-a oferit tocmai cheia rezolvării fireşti a întrebării formulate mai sus. Astfel, analiza variantei la *acest nivel* deschide calea pentru a construi un nou model, în care vom putea cuprinde *raporturile funcţionale* ale diferitelor sisteme (aici sistemul structurii textului şi cel al sistemului structurii muzicale) în cadrul întregului. Împrejurarea că pornim de la o variantă a cărei reanalizare poate fi considerată pe drept cuvînt de o perfecţiune ,,clasică''[21] sporeşte procentul de generalitate pe care-l va conţine modelul construit.

---

[20] Se înţelege că nu ne gîndim la forma *pur instrumentală*, posibilă, a unei variante, unde structura muzicală este unica reală, definitorie.

Aşadar, funcţionalitatea structurii muzicale în cadrul sistemului de sisteme, despre care s-a amintit, se defineşte în relaţie cu coordonatele structurii textului prin următoarele raporturi.

1. *Repetarea versurilor.* Al. Amzulescu insistă în studiul său asupra faptului că, ,,în chip surprinzător, repetarea sistematică a unor versuri [...] nu se produce [...] la întîmplare, ci cu intenţia vizibilă de subliniere expresivă a unor elemente narative fundamentale, care conţin tocmai esenţa semantică a înţelesului fiecărui episod''[22]. Surprinderea creşte însă în momentul în care analizăm *şi* structura muzicală a fiecărui episod **nu** separat, **ci** împreună cu stratul semantic al textului cu care se conjugă. Astfel, cu excepţia episoadelor $\boxed{A}$, $\boxed{H}$, $\boxed{M}$ şi $\boxed{R}$, toate celelalte 16 episoade *conţin în formula finală repetiţiile versurilor, cel puţin la una din strofele episodului.* Mai mult chiar, se poate afirma că *formula finală* a strofei din *interiorul* episodului se asociază de preferinţă cu un vers repetat[23]. Această tendinţă slăbeşte la ultima strofă cu care se încheie episodul, ceea ce ar putea constitui un indiciu de codificare a sfîrşitului unui episod, saturat nu numai prin încheierea unei idei bine delimitate din punctul de vedere al structurii textului, dar şi prin formula iniţială a episodului următor[24].

Repetarea versului în altă parte a strofei muzicale[25] apare mai rar, dar şi atunci numai în secţiunea ,,m'' şi nici o dată în ,,i'' sau în punte. Putem conchide că ,,sublinierea expresivă''a textului, de care vorbeşte Al. Amzulescu, reprezintă în cazul repetării versurilor elementul care tinde să dicteze segmentarea structurii muzicale a episodului în strofe, componenta cea mai accentuată a acestora fiind *formula finală*.

Cunoscînd această legitate a integrării (parţiale) a structurii muzicale în funcţia expresivă a repetării versurilor, putem preciza chiar funcţia de ,,formulă finală'' acolo unde ,,antecedentul '' lipseşte sau este înlocuit de vreun alt rînd melodic din ,,m'' sau de un rînd melodic complet nou. De fapt, în elaborarea orală a structurii muzicale, ca element expresiv component al întregului, interpretul recurge la *simultaneitatea intonării formulei de cadenţă şi a repetării versului* — în virtutea unui ,,micromodel'' de structură, asemenea unui cod, existent în arsenalul mijloacelor sale de expresie — atunci cînd este în intenţia sa ,,sublinierea expresivă a unor elemente fundamentale ale naraţiunii'', cum spune Al. Amzulescu.

---

[21] Cf. Al. Amzulescu, *lucr. cit.*, p. 474.
[22] *Ibid.*, p. 469.
[23] *Ibid.*, p. 480.
[24] Vezi mai jos punctul 5 al demonstraţiei din text.
[25] Cf. Al. Amzulescu, *lucr. cit.*, p. 472.

În secţiunea „m" repetările versurilor apar, cum s-a amintit, mai rar şi niciodată pe rînduri melodice identice. Se realizează astfel o remarcabilă potenţare expresivă a textului, deoarece, pe de o parte, melodia îşi urmează logica sa expresivă, pe de altă parte, dezvoltarea ideii poetice este întîrziată prin repetarea versului. Va fi totuşi necesară urmărirea specială a acestui fenomen pe un material mai vast, pentru a stabili — prin colaborarea muzicologului cu filologul — importanţa funcţiei expresive a *acestor* repetiţii. Pentru că, după cum se ştie, repetările versurilor pot apărea şi din cauza necesităţii interpretului de a-şi aminti continuarea textului — procedeu de care trebuie să ţinem seama în interpretarea unor texte de cîteva sute de versuri, aşa cum se întîmplă în cazul baladelor.

2. *Imagini-clişee* („*formule călătoare*"). Existenţa acestora în poezia populară este binecunoscută. În mod firesc ea este amintită şi în studiul lui Al. Amzulescu[26]. Dar pînă acum simpla constatare a unor „formule" în cadrul „strofelor" muzicale i-a satisfăcut pe muzicologi, fără a se opri asupra legăturilor acestora cu conţinutul semantic al poeziei cu care se asociază. Analiza integratoare a structurii muzicale şi a textului poetic ne duce totuşi la constatări relevante.

Cercetînd, de pildă, „formula iniţială" a tuturor episoadelor, remarcăm intenţia clară a interpretului de a lega ***sensul introductiv al versurilor de început*** ale fiecărui episod cu ***funcţia „i" a structurii melodice.*** Această intenţie se reliefează mai ales în cazul „formulelor călătoare" sau a procedeelor (de acelaşi grad) existente în poezia populară, ca de pildă comparaţia, paralelismul etc. Bunăoară, rolului de povestitor („vox narrantis"), despre care aminteşte Al. Amzulescu, îi corespunde pe planul structurii muzicale, de cele mai multe ori, formula iniţială „i" din episod. De exemplu :

i A 35. Luna-l auzea
B 36. Din gură-i zicea (episodul $\boxed{D}$)

sau :

i A 61. Iana-l auzea
B 62. Sta şi se gîndea (episodul $\boxed{F}$)

sau :

i A 61. Iana-l auzea
B 84. Afară ieşea
+ 85. La scară mergea (episodul $\boxed{H}$),

unde semantica textului determină şi lărgirea secţiunii „i" la trei rînduri melodice, prin adăugarea unui vers *parlato.*

Şi „formulele călătoare" introductive ale celorlalte episoade sînt mereu conjugate cu secţiunea „i" a structurii muzicale, formula putînd fi augmentată ca şi în exemplul precedent.
De exemplu :

i A 22. Soarele venea
B 23. 'N uşă de argea (episodul $\boxed{C}$)

---

[26] *Ibid.*, p. 480.

sau :
i A 76. Soarele-auzea
B 77. Puternic era (episodul $\boxed{G}$)

ori :
i A 189. Soarele nu sta
B 77. Puternic era (episodul $\boxed{S}$)

la fel cu :
i A 48. Soarele-i spunea
B 49. Iano, sora mea (episodul $\boxed{E}$)

și :
i A 113. Soarile-ntreba
B 94. Adame, Adame (episodul $\boxed{J}$).

Aceleași formule introductive, însă amplificate, apar în felul următor :

i A 76. Soarele-auzea
B 36. Din gură zicea
+ 49. Iano, sora mea (episodul $\boxed{T}$)

sau :
i A 93. Soarele-m' zicea
B 94. Adame, Adame
+ 95. Și tu Moș Crăciune (episodul $\boxed{I}$).

Clișeul structural se păstrează chiar dacă personajul desemnat se schimbă, ca în cazurile următoare :

i A 138. Adam nu ședea
B 139. Din rai că-i scotea
+ 140. Și-n iad că-i băga (episodul $\boxed{M}$)

sau :
i A 138. Adam nu ședea
B 99. De mînă-i lua
+ 170. Din iad că-i scotea (episodul $\boxed{Q}$)

și în sfîrșit :
i A 98. Adam i-auzea
B 178. La scară-i ducea
+ 91. Spatele-ntorcea (episodul $\boxed{R}$).

„Formula călătoare" utilizată în descrierea peregrinării eroilor prin iad și prin rai este extrem de pregnantă în cele cinci episoade ($\boxed{K}$, $\boxed{L}$, $\boxed{N}$, $\boxed{O}$ și $\boxed{P}$), clișeul poetic fiind urmărit fidel de cel muzical prin legarea invariabilă a versurilor respective de același material motivic, cu funcția „i" :

i A 120. 'Nainte mergea
B 121. Și ei mai/ce vedea.

Și în secțiunea „m" a structurii muzicale a strofei se întîmplă același lucru, bineînțeles cu variabilitatea caracteristică funcției acestei secțiuni în structura strofei muzicale. Clişeele respective sînt uşor de detectat. Iată cîteva exemple:

m Bv1 37. Soare luminate
Bv2 38. Trup fără păcate (episoadele |D|, |F|, |Q|).

Clişeul, ca unitate poetico-muzicală, este atît de pregnant încît atunci cînd este amplificat prin repetarea unuia din versuri, el poate fi „redus" la aceeaşi substanţă poetică şi muzicală, ca de pildă în episodul |D|:

$$\begin{array}{lll} (m) & Bv1 & 37 \\ & Bv1 & 38 \\ & Bv2 & 38 \end{array}\Bigg\} = Bv1,\ Bv2 \rightarrow 37,\ 38$$

deci identic cu episoadele precedente! Cînd versurile ce intră în componenţa acestui clişeu apar disparate, atunci şi legătura cu motivul muzical slăbeşte, fiecare vers fiind tratat independent, ca de exemplu în episoadele |R| şi |S|:

(m) *C* 37. Soare luminate (episodul |R|)

dar

(m) *Bv3* 37. Soare luminate (episodul |S|).

Cîteva „formule călătoare", tot în secţiunea „m" a strofei muzicale, sînt prilejuite de descrierea celor văzute de eroi în peregrinările lor:

(m) Bv1 106. Neşte păsărele/114. Aste păsărele
Bv2 107. Cîntă-n viersurele (episoadele |I|, |J|, |M|)

sau paralelismul:

(m) Bv1 127. Nişte vite grase
Bv2 128. Grase şi frumoase (episodul |L|)

şi

(m) Bv1 150. Neşte vite slabe
Bv1 151. Slabe şi coclite
Bv2 152. Şi împodmorîte (episodul |N|)

Totuşi, cînd formula este augmentată altfel decît prin cumulare de adjective, atunci şi legătura cu elementele structurale ale strofei muzicale slăbeşte, importanţa sublinierii expresive dobîndind un rol preponderent, ca în cazul:

(m) Bv1 122. Neşte case-nalte
Bv1 123. Neşte mese-ntinse
(f) Bv2 124. Cu făclii aprinse
Ec. 124. Cu făclii aprinse (episodul |K|)

După cum se vede, forma muzicală vine să întărească sublinierea expresivă a ideii centrale a strofei, repetarea ultimului vers fiind asociată cu intonarea rîndului melodic de cadenţă (Ec.) Cu toate acestea, „formula călătoare" îşi păstrează unitatea, fiind construită şi aici numai din cele două rînduri melodice aparţinînd secţiunii „m" (Bv1, Bv2), astfel că în formula finală muzicală („f") antecedentul autentic (D) apare înlocuit prin Bv2!

Deşi numeroase, exemplele precedente s-au referit doar la unele formule poetico-muzicale elementare. Pentru a dobîndi certitudinea că nu ne aflăm în prezenţa unor simple coincidenţe, ar trebui să dispunem şi de cazuri în care conjugarea celor două structuri să fie imposibil de atribuit hazardului. Din fericire, varianta analizată ne oferă şi un astfel de exemplu, adică imagini-clişee mai complexe, ce alcătuiesc veritabile microstructuri poetico-muzicale. De exemplu :

(m)	C	108. Ferice de noi
	C	109. De părinţii noştri
	C	110. Au la ce trăi
(m)	D	111. Şi la ce muri
	Ec	112. Că-n rai vor veni (episodul $\boxed{\mathrm{I}}$)

În episodul următor, versurile de mai sus *se prezintă diferit sub raportul structurii muzicale*, în sensul că sînt conjugate cu fragmente melodice care au o funcţie diferită în structura strofei muzicale :

(m)	C	108. Ferice de noi
	C	109. De părinţii noştri
(f)	D	110. C-au la ce trăi
	Ec	111. Şi la ce muri
	+	112. Că-n rai vor veni (episodul $\boxed{\mathrm{J}}$)

Deocamdată am putea crede că virtualitatea modelului microstructural al melodiei (adică posibilităţile variate de asociere a textului poetic cu funcţionalitatea diferită a unor elemente ale strofei muzicale) a avut ca rezultat două forme diferite de secţionare a imaginii-clişeu de mai sus, la cele două episoade vecine. Această ipoteză este însă imediat infirmată dacă analizăm în continuare acelaşi clişeu, dar cu sens negativ, pe care îl aflăm în continuare :

(m)	C	142. Vai de noi de noi
	C	109. De părinţii noştri
	C	143. N-au la ce trăi
(f)	D	144. Nici la ce muri
	Ec	145. Că-n iad va veni (episodul $\boxed{\mathrm{M}}$, strofa I)

Dacă această „coincidenţă" între cele două forme perfect *identice* nu ne-ar fi convins pe deplin asupra caracterului *intenţionat* şi nu întîmplător al secţionării textului după un model structural *voit identic*, reluarea aceluiaşi clişeu, în strofa următoare, pare să excludă orice dubiu :

(m)	Bv3	142. Vai de noi de noi
	Bv2	109. De părinţii noştri
(f)	D	143. N-au la ce trăi
	Ec	144. Nici la ce muri
	+	145. Că-n iad va veni (episodul $\boxed{\mathrm{M}}$, strofa II)

(Observăm, anticipînd unele aspecte de care urmează să ne ocupăm mai jos, că episodul $\boxed{\mathrm{M}}$ concentrează în aceste două strofe „echivalentul" episoadelor $\boxed{\mathrm{I}}$ şi $\boxed{\mathrm{J}}$.)

Simetria acestui clişeu poetic-muzical şi repetarea *riguroasă*, în ambele cazuri, a atribuirii fiecărui fragment de text *cîte unei părţi precise* *ca funcţionalitate din structura muzicală a strofei* fac într-adevăr imposibilă presupunerea că ne aflăm în faţa unor simple coincidenţe. Faptul că *substanţa muzicală* a ultimului exemplu *diferă* de exemplele precedente (secţiunea „m'' aici este reprezentată de Bv3—Bv2 spre deosebire de C din exemplele precedente) ne comunică o informaţie importantă cu privire la mecanismul intim al elaborării orale *a structurii muzicale.* Aceasta, deoarece în cadrul strofei muzicale *funcţionalitatea* fragmentelor respective rămîne identică, în ciuda deosebirilor ce pot apărea în „materialul sonor'' concret din care sînt construite:

	Episodul I		Episodul J				Episodul M				
							strofa I		strofa II		
m	C	108	C	108	m	m	C	142	Bv3	142	m
	C	109	C	109			C	109	Bv2	109	
	C	110	D	110			C	143			
f	D	111	Ec	111	f	f	D	144	D	143	f
	Ec	112	+	112			Ec	145	Ec	144	
									+	145	

Ne convingem prin urmare că interpretul popular stăpîneşte în memorie nu nişte „şabloane'' prin care asociază un anumit fragment de text cu un anumit fragment melodic, ci, dimpotrivă, el dispune de nişte *modele de structură* (sau, mai corect, microstructură) pe care le *concretizează* în funcţie de intenţiile expresive ale redării textului, în diferite variante. Cu alte cuvinte, nu primează atît substanţa melodică propriu-zisă, *cît mai ales funcţionalitatea fragmentului respectiv în cadrul întregii structuri muzicale.* Virtualitatea conţinută în model devine obiect în momentul interpretării orale. În al doilea rînd, simetria perfectă „m'' = „f'' şi „f'' = „m'' în ambele cazuri, purtînd mereu aceeaşi semantică a textului poetic, exclude ipoteza unei simple întîmplări în asocierea (şi fragmentarea) melodiei; ea ne informează mai curînd despre autenticitatea unei microstructuri poetico-melodice, în care semnificaţia uneia este întregită prin expresivitatea celeilalte.

3. *Funcţia parlato-ului în structura muzicală este determinată de înţelesul semantic al versurilor şi de funcţia lor în structura poetică.* Expresivitatea deosebită a *parlato*-ului este subliniată pe bună dreptate de Al. Amzulescu. Cercetarea structurii muzicale în raport de interdependenţă cu textul poetic duce la dezvăluirea faptului că *parlato* este un element activ şi *constitutiv* al expresivităţii structurii muzicale, dar care *nu poate fi definit în afara conţinutului semnatic al textului.*

Am văzut, de pildă, că formula „i'' a structurii strofei muzicale este uneori augmentată cu ajutorul unui vers *parlato.* Se poate pune întrebarea dacă acest vers — al treilea, ca număr de ordine, în fiecare episod — nu trebuie cumva considerat ca făcînd parte din secţiunea „m''. Pentru a da răspunsul, este suficient să trecem în revistă cîteva din cazurile care ni se oferă. De exemplu:

i	A	61. Iana-l auzea
	B	84. Afară ieşea
	+	85. La scară mergea,

care este continuat prin:

Bv1 86. Și ei se ducea
Bv1 87. Tot pă scară-n sus . . . (episodul $\boxed{H}$),

de unde se poate vedea că *formula inițială* este alcătuită într-adevăr din primele *trei* versuri, după care urmează o idee nouă. Prin urmare, versul *parlato* (85) reprezintă o augmentare a secțiunii „i" neputînd fi tratat, nici din punct de vedere muzical, ca începutul secțiunii „m".

Un alt exemplu ne va conduce la aceeași concluzie:

i A 93. Soarele-m zicea
B 94. Adame, Adame
+ 95. Și tu moș Crăciune

după care urmează:

m Bv1 96. Noi aici am venit
Bv1 97. De căsătorit . . . (episodul $\boxed{I}$).

Tot astfel și în episodul $\boxed{M}$:

i A 138. Adam nu șădea
B 139. Din rai că-i scotea
+ 140. Și-n iad că-i băga,

după care:

m Bv1 141. Dar în iad ce vedea?
Bv1 106. Nește păsărele . . .

Exemplele ar putea fi sporite (vezi de pildă, și episoadele $\boxed{Q}$, $\boxed{R}$, $\boxed{T}$). Se observă că, în toate cazurile, *primele trei versuri* alcătuiesc invariabil o idee în genere introductivă, separată ca semantică de ceea ce urmează. Se adeverește astfel că versul *parlato*, care întregește înțelesul ideii introductive a episodului, are rolul, și în structura muzicală, de a augmenta secțiunea „i" și în nici un caz nu poate fi considerat ca un element al secțiunii „m".

Aparent sînt mai puțin clare situațiile în care nu avem de analizat un singur vers *parlato*, ci un șir de cîteva versuri, ca de pildă:

m + 133. Nașu cînd a botezat
+ 134. Și a cununat
+ 135. Vită-a dăruit
+ 136. Bine i-a părut
f + 137. Acestea că sunt
Ec 137. Acestea că sunt (episodul $\boxed{L}$).

Se observă că din punctul de vedere al structurii muzicale aceste versuri nu pot fi interpretate fără a se ține seama de înțelesul semantic al textului. Într-adevăr, primele patru versuri (133—136) din cele cinci care alcătuiesc *șirul neîntrerupt* de versuri parlato reprezintă o relatare independentă, încheiată ca sens, în timp ce ultimul (137), repetat apoi în rîndul melodic de cadență (Ec), constituie concluzia celor relatate în versurile anterioare. Devine astfel limpede că primele patru versuri fac parte din secțiunea „m", în timp ce ultimul vers *parlato*, repetat în rîndul melodic final, alcătuiește împreună cu acesta secțiunea „f".

Un caz absolut identic ne oferă episodul $\boxed{N}$ (versurile 133, 153, 135, 154, 155), de unde se poate constata din nou valabilitatea afirmaţiei de mai sus privind existenţa unor modele de microstructură la care recurge interpretul în momentul elaborării orale a variantelor, pentru realizarea intenţiilor sale expresive.

Pe lîngă cele arătate pînă aici, rămîne de precizat funcţionalitatea unor versuri *parlato* în ansamblul structurii muzicale, atunci cînd apar după secţiunea „f". În primul rînd este de analizat versul: *115. Acestea ce sunt ?*

Al. Amzulescu reţine „din simetriile şi din disocierile efectelor expresive cuprinse în desfăşurarea episoadelor $\boxed{J}$ — $\boxed{P}$ [...] că versul fundamental al întrebării obsesive, repetate, apare consecvent şi deci nu întîmplător, în toate cele şapte episoade, în zicere *parlato* (ceea ce revine ca un adevărat paralelism al stratului sonor)"[27]. Versul în discuţie apare de obicei după rîndul melodic de cadenţă (Ec) şi numai în interiorul episodului, niciodată la începutul sau la sfîrşitul acestuia.

În două episoade ($\boxed{J}$ şi $\boxed{M}$) el apare nu după un vers cîntat, ci tot după unul zis *parlato*. O analiză atentă ne va convinge că şi de data asta ne găsim în faţa unei intenţii expresive de subliniere a conţinutului poeziei, prin repetarea unui model poetico-muzical.

Într-adevăr, cu excepţia celor două episoade amintite, „paralelismul stratului sonor" este puternic reliefat prin structura tuturor episoadelor în care se face descrierea peregrinării eroilor. Această structură se realizează după următorul model:

1. Descrierea unui tablou („vox narrantis")
2. Întrebare, vers 115 (Soarele)
3. Explicarea tabloului (moş Adam)

Întrebarea apare deci ca un *vers de legătură* între două elemente importante (justifică explicarea fiecărui tablou) şi de aceea l-am numit *vers-pivot*[28]. Cele două excepţii intervin doar la începutul descrierii raiului (episodul $\boxed{J}$) şi respectiv a iadului (episodul $\boxed{M}$): Soarele, înainte de a adresa lui Adam întrebarea „Acestea ce sunt ?", repetă descrierea întregului tablou (redat cf. punctului 1 din schema de structură). În acest fel însă logica compoziţională *impune* succesiunea celor două versuri *parlato*, ambele reprezentînd vocea aceluiaşi personaj:

(f) ... + 112. Că-n rai vor veni
P_t + 115. Acestea ce sunt ? (episodul $\boxed{J}$)

---

[27] *Ibid.*, p. 473.

[28] În studiul *Modelul funcţional al eposului eroic românesc* (în Rev. etn. folc., tom 16, 1971, nr. 3), Al. Amzulescu descoperă în realizarea concretă a modelului structural o serie de factori care explicitează gradele diferite de calitate artistică a variantelor. Printre termenii folosiţi de autor se găseşte şi acela de „secţiune pivot" — ca o secţiune intermediară în modelul său funcţional. Deşi folosit de noi aici doar cu sens apropiat, am considerat totuşi că termenul este potrivit. De altfel, în cursul studiului am preluat şi alţi termeni folosiţi de Al. Amzulescu (de pildă, „adecvare", „structură saturată" etc.), încercînd să aducem la acelaşi numitor măcar terminologia atunci cînd ne străduim să exprimăm rezultatele unor cercetări de aceeaşi factură în ambele noastre discipline!

şi

(f) . . . + 145. Că n iad va veni
P_t + 115. Acestea ce sunt? (episodul $\boxed{M}$).

Nimic nu ne îndreptăţeşte însă să tragem din această augmentare a formulei finale ,,f'' concluzia că modelul strofei muzicale a fost deteriorat. Dimpotrivă, trebuie să constatăm o extrem de subtilă adaptare a acestui model structural la necesităţile expresive ale textului : augmentarea formulei finale printr-un vers *parlato*, adică printr-un element ,,neutru'' din punct de vedere motivic, introduce versul *pivot* (şi el ,,independent'' !) printr-o logică structurală remarcabilă.

Pe de altă parte, acest vers ,,pivot“ trebuie să fie considerat şi în structura muzicală ca un element ,,independent“, adică în afara secţiunilor cunoscute (,,i'', ,,m'', ,,f'') — la fel ca în structura textului. Într-adevăr, privind mai atent structura tuturor episoadelor, vom constata că de fapt acest element îndeplineşte şi în structura muzicală *funcţia de legătură între două strofe interioare*. Cu alte cuvinte, dacă în structura textului acest vers poate fi considerat drept *pivot*, atunci în cea muzicală el va avea rolul de *punte* (termen consacrat în muzicologie). (Acest element nou al structurii muzicale, nemenţionat pînă acum în studiile de formă ale cîntecului nostru popular, va constitui obiectul unei analize speciale în punctul următor al expunerii.)

Pentru a epuiza problemele principale legate de funcţionalitatea versurilor *parlato* în structura muzicală, ne vom referi la încă două aspecte :

În episodul $\boxed{S}$ întîlnim patru versuri *parlato* (196, 201—202, 209). Analizîndu-le prin prisma funcţionalităţii lor în structura muzicală a strofei, trebuie să constatăm că numai conţinutul semantic al fiecăruia, raportat la complexul general dat de versurile învecinate, va permite să precizăm de care element al structurii muzicale aparţin. Aşa, de pildă, versul *196. Să merg io înainte* nu va putea fi rupt de versurile care-l precedă şi nici de cele care îi succedă. El este, prin urmare, un element constitutiv al secţiunii ,,m''. Dimpotrivă, versurile

+ 201. Ei să giugulea
+ 202. Şi tot să juca

întregesc ideea de bază cuprinsă în formula finală :

f D 199. Vro doi peştişori
Ec 200. Şi-ăia-i fraţiori,

astfel încît trebuie să le considerăm ca făcînd parte din aceeaşi secţiune ,,f''. Rezultă de aici *o formulă finală hipertrofiată*. La fel trebuie să fie tratat şi versul : *parlato 209. Şi nu se iau adică*, cu care se încheie ultima strofă a episodului, pentru că se leagă în mod evident de versurile precedente :

f D 208. Şi nu se iubesc
Ec 208. Şi nu se iubesc
+ 209. Şi nu se iau adică.

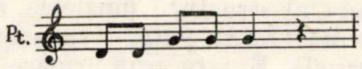
Al doilea aspect, cu care vom încheia acest punct al analizei, ni-l furnizează episodul $\boxed{M}$. În locul formulei finale obişnuite, acest episod se încheie cu două versuri *parlato* :

+ 148. Ei au răposat
+ 149. Şi-n iad i-a băgat.

S-ar părea, deci, că episodul a rămas neîncheiat din punct de vedere al structurii muzicale, deoarece *lipsește formula de cadență*. Dar dacă analizăm *întregul episod*, atît din punctul de vedere muzical cît și din cel poetic, nu va fi greu să recunoaștem în aceste versuri *încheierea adecvată* a episodului, deoarece logica de structură poetică și muzicală ne conduce în mod firesc aici. Putem deci afirma că *înțelesul semantic al versurilor permite ca formula finală a episodului să* **fie înlocuită** *în întregime cu versuri parlato*, fără ca prin aceasta echilibrul intrinsec al structurii muzicale să fie prea mult deranjat, *cu condiția ca structura muzicală și cea poetică a întregului să fi fost, pînă la acest punct, destul de clare.*

4. *Cursivitatea narațiunii poate produce în structura muzicală secțiuni cu funcție de punte* (în sens muzical). La punctul precedent, analizînd versul *115. Acestea ce sunt?*, am fost nevoiți să-i atribuim și în structura muzicală funcția de legătură între două strofe din interiorul episodului. Deoarece acest vers nu dispune de elementele necesare prin care să se poată stabili relații de conjuncție sau de disjuncție cu fragmentele melodice între care este plasat — fiind un vers *parlato* — a trebuit să-i deducem funcția, în structura muzicală, pornind de la un element al structurii poetice. În cele ce urmează vom vedea că varianta pe care o analizăm ne oferă și în structura muzicală funcția de *punte muzicală autentică*; această punte pare a fi un corespondent al structurii muzicale cu *pivotul* din structura poetică.

Într-adevăr, începînd cu episodul $\boxed{D}$, între secțiunea „f" a primei strofe și secțiunea „m" a strofei următoare, își face apariția, în mai multe episoade, un fragment melodic nou pe care l-am notat cu simbolul P_t:



Se observă că prin substanța sa melodică (salt ascendent de cvartă și recitativ *recto tono* chiar pe finala melodiei) acest fragment este destul de „neutru" pentru a putea constitui o *punte muzicală* între cele două strofe între care se găsește plasat. Apariția acestei punți, *ad libitum* atît ca loc cît și ca număr de repetiții succesive, atestă rolul său de element auxiliar al structurii muzicale, la care se recurge doar sporadic (se găsește numai în episoadele $\boxed{D}$, $\boxed{F}$, $\boxed{G}$, $\boxed{I}$, $\boxed{M}$, $\boxed{Q}$, $\boxed{R}$, $\boxed{S}$, $\boxed{T}$, în ultimele două de cîte două ori; în episodul $\boxed{Q}$ apare ca un rînd melodic singuratic, în schimb în episodul $\boxed{M}$ este repetat de trei ori, în toate celelalte cazuri fiind repetat de cîte două ori). Această punte își dezvăluie însă rolul real *numai dacă este privită în strînsă interdependență cu textul poetic*[29].

De exemplu, versurile:

P_t 41. Că unde s-a văzut
P_t 42. Și s-a pomenit

---

[29] *Puntea muzicală* nu apare niciodată în *interludiile instrumentale*, care reproduc aproape aidoma structura „strofei" vocale.

constituie într-adevăr „explicarea" versurilor anterioare:

(m) C 39. Numai că vorbişi
(f) Ec 40. Şi păcătuişi.

Dar după punte urmează în mod firesc continuarea:

(m) Bv3 43. Să ia sor' pă frate etc. (episodul $\boxed{D}$) etc.

La fel şi în episodul $\boxed{F}$:

P_t 71. Dacă ne-o lăsa
P_t 72. Noi ne vom lua

leagă ideea precedentă de ideea următoare:

Bv3 73. De nu ne-o lăsa
Bv2 74. Noi nu ne-om lua etc.

Şi în episoadele următoare vom constata mereu aceeaşi logică de structură: fluenţa naraţiunii face necesară continuarea episodului, după ce ideea principală (centrală) a fost subliniată expresiv prin secţiunea „f" a strofei precedente. Putem afirma, deci, că întotdeauna punţii muzicale îi corespund versuri de legătură între două idei care se întregesc.

Cele două excepţii (episodul $\boxed{Q}$, doar cu un singur vers şi episodul $\boxed{M}$ cu trei versuri) se justifică, fiecare în parte, printr-o logică proprie a semanticii versurilor. În episodul $\boxed{Q}$ partea muzicală serveşte rolului introductiv al versului:

P_t 93. Soarele-i zicea,

prin care povestitorul („vox narrantis") marchează dialogul celor două personaje. Dimpotrivă, în episodul $\boxed{M}$, cele trei versuri care corespund punţii muzicale:

P_t 94. Adame Adame
P_t 114. Aste păsărele
P_t 107. Cîntă-n viersurele,

detaşează *muzical* personajele respective: strofa anterioară punţii = păsările care cîntă; puntea = Soarele; strofa următoare = repetarea aceloraşi versuri de către Soare, care formulează întrebarea către Adam, adică „citează" cîntecul păsărilor. Dar în acelaşi timp, *puntea muzicală* permite ca „citatul" să corespundă mai departe aceleiaşi *structuri muzicale* ca şi în strofa anterioară — ba, chiar mai mult, ea rezolvă şi posibilitatea ca ambele strofe *să repete identic modelele de microstructură cuprinse în episoadele* $\boxed{I}$ *şi* $\boxed{J}$ (versurile 108—112, despre care s-a amintit la punctul 2 de mai sus). Pare de aceea într-adevăr uimitor că, în „procesul spontan" al elaborării orale a variantelor, interpretul popular îşi construieşte cu mijloace atît de ingenioase *structura* ambelor sisteme (muzical şi poetic), astfel încît fragmentele identice ale unuia (să spunem „semnificatul" versurilor) să-şi găsească în mod explicit corespondent în celălalt (să-i zicem „semnificantul" muzical)!

Caracterul organic al punţilor muzicale, ca element structural cu funcţie dependentă de semantica versurilor, poate fi dedus şi din cele două apariţii ale sale în ultimul episod $\boxed{T}$. De fiecare dată aceasta marchează schimbarea personajului în desfăşurarea naraţiunii :

P_t 217. Dumnezeu nu sta
P_t 218. Piatră-o făcea
P_t 217. Dumnezeu nu sta
P_t 226. Cu el că zbura

Această schimbare de personaj ar fi permis şi fragmentarea textului în episoade aparte (cel puţin la versurile 217—218), dar, din motivele pe care le vom expune mai jos, interpretul a preferat o astfel de rezolvare, avînd la îndemînă un mijloc ingenios în elementul muzical „neutru", ca *puntea muzicală.*

5. *Factorul aleatoric al interpretării orale acţionează asupra ambelor structuri (text-melodie) nu numai separat, ci şi cu valoare integratoare a fiecăreia în sistemul general al baladei.* Epica noastră cîntată, fiind în general apanajul muzicanţilor profesionişti, poate fi considerată ca făcînd parte din „folclorul de consum"[30]. Interpretarea unui atare gen de cîntece de către lăutari presupune un public „consumator" şi un cadru cvasiscenic. De aceea, pe lîngă legile generale ale interpretării orale, trebuie avute în vedere şi acele elemente „extratextuale" despre care aminteşte I. Lotman şi al căror efect se situează deopotrivă în sfera conţinutului semantic al naraţiunii epice cît şi în cea a structurilor fiecărui sistem. Dar cum în sistemul nostru de sisteme permanentele relaţii reciproce între structura versurilor, semantica lor şi structura muzicală sînt presupuse din capul locului, se înţelege că orice modificare intervenită într-una din aceste componente va influenţa, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe celelalte. „Rezultanta", adică varianta concretă, ca unica realitate a operei folclorice, nu poate fi înţeleasă în afara acestor influenţe reciproce.

În acest sens sînt relevante cîteva aspecte ale variantei de care ne ocupăm. De pildă, o simplă şovăială în construcţia logică a realizării atrage după sine şi deteriorarea logicii structurii muzicale, ca în finalul episodului $\boxed{F}$, unde versurile :

(„m") Bv3 73. De nu ne-o lăsa
Bv2 74. Noi nu ne-om lua
(„f") Ec 75. *Păcate-om avea*

sînt lipsite de logică semantică, deoarece concluzia este falsă : corect ar fi fost „Păcate *n-om* avea". Observăm însă că şi formula finală *a strofei muzicale* este şi ea nemotivat *incompletă*, caz singular în cele 40 de strofe muzicale pe care le cuprinde varianta. Totuşi, nu se poate preciza momentul în care s-a produs şovăiala despre care am amintit : încă de la versul precedent, interpretul neamintindu-şi „la repezeală" continuarea firească a textului? A fost deajuns un simplu moment de distragere a atenţiei cîntăreţului, în momentul interpretării versului eronat ! Dîndu-şi seama de greşeală, a „improvizat" o încheiere şi pentru strofa melodică? Nu se poate şti. Cert este însă faptul că, paralel cu nerealizarea fragmentului din punctul de vedere al logicii semantice a textului, *şi* structura muzicală a strofei a rămas defectivă, de unde a rezultat, în ansamblul desfăşurării baladei, ratarea unui moment extrem de important pentru înţelegerea mai departe a textului.

---

[30] Cf. Mihai Pop, *Folclor şi contemporaneitate*, în Rev. etn. folc., tom 16, 1971, nr. 5.

Dimpotrivă, episodul $\boxed{N}$ se prezintă ca un exemplu de *adecvare spontană* a structurii muzicale la necesităţile expresive ale poeziei, prin *omiterea* secţiunii „f" şi înlocuirea acesteia cu pivotul *115. Acestea ce sunt?* :

(m)	Bv1	150. Neşte vite slabe
	Bv2	151. Slabe şi coclite
	Bv2	152. Şi umpodmorîte
(P_t)	+	115. Acestea ce sunt?

Înşirînd tablourile iadului, care se succedă cu repeziciune în faţa eroilor, cîntăreţul sugerează acest ritm prin trecerea precipitată de la unul la altul, redînd în acelaşi timp şi dialogul dintre eroi şi „călăuză". Omisiunea secţiunii finale şi înlocuirea acesteia cu versul obsesiv realizează sugestiv acest moment (deoarece, se înţelege de la sine, încheierea muzicală a strofei prin secţiunea „f" ar fi sugerat, oricum, oprirea !).

Un alt moment al factorului aleatoric în conturarea structurii muzicale, dependent de text, găsim în finalul episodului $\boxed{H}$. Se observă anume că strofa a II-a, construită din patru versuri, epuizează în întregime ideea sosirii eroilor în cer şi atitudinea ... „motivată" a lui „moş Adam şi moş Crăciun faţă de ei. Cu toate acestea, episodul nu este încheiat aici din punct de vedere muzical, deşi ultimul vers (+ *92. Ştia la ce venea!*) ar fi putut înlocui „antecedentul" din secţiunea finală, fiind un vers *parlato*. Se pare însă că interpretul este surprins „pe neaşteptate" de această încheiere completă a ideii, încheiere care l-ar fi obligat să întărească şi pe planul structurii muzicale expresivitatea textului, prin mijloacele pe care le cunoaştem. În lipsa acestui final adecvat pe plan muzical, cîntăreţul dă dovadă de matură experienţă şi de un simţ dezvoltat al proporţiilor, pentru că, fără ezitare, *continuă melodia cu instrumentul*, dar nu cu funcţia unui interludiu obişnuit (unde secţiunea „i" este nelipsită), ci cu *funcţia de strofă melodică vocală din interiorul episodului*. Iată, deci, o nouă dovadă a importanţei modelului de structură în care *funcţionalitatea elementelor componente* este determinantă şi care neagă, în acelaşi timp, o presupusă existenţă a „şabloanelor", a structurilor „concrete" bune de utilizat oriunde şi oricînd ca „o haină de gata" ! Şi într-adevăr, folosind în mod iscusit mecanismul de combinare a acestor elemente de structură cu funcţiile lor adecvate în cadrul structurii, interpretul reuşeşte „să repare" efectul şovăirii de o clipă şi să readucă întregul episod în „stare de echilibru". Formula finală a strofei este adusă astfel cît se poate de logic (la vioară) şi episodul este „salvat". Bineînţeles, mai departe interpretul renunţă la interludiul obişnuit şi începe episodul următor *cu secţiunea* „i" a strofei melodice !

În sfîrşit, ne vom opri pe scurt şi asupra ultimelor două episoade ($\boxed{S}$ şi $\boxed{T}$), care ne reţin atenţia prin amploarea lor deosebită, în comparaţie cu toate episoadele precedente.

În primul rînd, vom observa *cursivitatea naraţiunii*, mai ales la episodul $\boxed{S}$. Un fel de precipitare a versurilor, ce exclude aproape orice zăbovire cu intenţie expresivă, prin repetarea, atît de utilizată în alte cazuri, a versurilor-cheie (din 31 de versuri cît conţine episodul, numai două versuri sînt repetate : unul la finalul strofei I şi celălalt la finalul strofei a III-a ; strofa a II-a, deşi cuprinde aproape jumătate din totalitatea versurilor episodului, nu conţine nici o singură repetiţie). În al doilea rînd, reţinem în episodul ultim |T| concentrarea a patru strofe cu ajutorul celor două *punţi muzicale* (vezi mai sus punctul 4), interpretul încercînd în mod evident să evite, pe această cale, efectul de monotonie ce ar fi rezultat prin repetarea de prea multe ori a rîndurilor melodice din secţiunile „m" şi „f". În schimb, probabil datorită aceluiaşi remarcabil simţ artistic, el subliniază în acest episod momentele expresive prin repetarea versurilor importante din punct de vedere semantic.

Se pune în mod firesc întrebarea : aceste amplificări ale episoadelor sînt dictate de necesităţile *intratextuale* ale naraţiunii sau, dimpotrivă, ele sînt determinate de unii factori *extratextuali*[31]? Versurile cuprinse în cele două episoade finale nu justifică ca sens semantic sau expresiv un răspuns afirmativ la prima ipoteză. Ajungem la concluzia că fenomenul se datoreşte unor factori extratextuali *de esenţă aleatorică*, cum ar fi de pildă oboseala sau chiar plictiseala muzicantului nostru profesionist, care cîntă pentru „consumator" (şi nu pentru el însuşi !), ceea ce *îl obligă* să ducă la bun sfîrşit, în orice condiţii, piesa începută. De aceea el încearcă să-şi creeze condiţii cît mai rezonabile.

Aceste observaţii ne duc la aceeaşi concluzie : elementele structurii muzicale pot fi mînuite „oricum", doar cu condiţia ca modelul structural — singurul prezent în arsenalul mijloacelor şi al procedeelor de creaţie ale interpretului popular — să fie satisfăcut în legile sale *esenţiale*. Pe această bază, interpretul poate să elaboreze, în procesul viu al interpretării orale, oricîte structuri (sau microstructuri) concrete, mai mult sau mai puţin adecvate expresivităţii *întregului* (sau fragmentelor diverse), gradul de adecvare fiind, în ultimă instanţă, etalonul valorii artistice a fiecărui elaborat oral.

*

Cititorul care s-a ostenit să urmărească pînă la acest punct expunerea noastră aridă ar putea rămîne cu convingerea că interdependenţa dintre structura muzicală şi cea poetică este atît de strînsă în stilistica interpretării orale a cîntecelor noastre epice, încît anulează în mod practic orice legitate specifică fiecăruia din componentele sistemului complex pe care îl reprezintă conjugarea poeziei cu melodia. Cu riscul de a-l dezamăgi, ne vom grăbi să spulberăm o astfel de convingere posibilă ! Mai întîi, pentru că, independent de orice demonstraţie, el însuşi se poate convinge că lectura *separată* a textului poetic sau a melodiei din varianta noastră va da de fiecare dată o imagine artistică coerentă. În al doilea rînd, pentru că ştim din experienţă că orice încălcare a legilor specifice fiecăreia dintre cele două componente ar avea asupra noastră un efect supărător : lipsa satisfacţiei estetice. Departe de a şterge specificitatea celor două arte, îmbinarea cuvîntului cu muzica, dimpotrivă, foloseşte posibilităţile expresive ale fiecăreia, astfel încît *rezultanta* să fie un tot unitar şi mai expresiv. Şi în cazul cîntecelor epice populare româneşti această întregire a poeziei prin muzică şi invers, ori de cîte ori conexiunea text-muzică este într-adevăr artistică, ridică varianta la nivelul celei mai autentice realizări artistice. Tocmai în aceasta constă, în domeniul folclorului, rostul firesc al ,,poeziei cîntate''.

---

[31] „Opera de artă este o conexiune de sisteme intratextuale şi extratextuale" (I. M. Lotman, *op. cit.*, p. 119). Nu trebuie să insistăm că termenul „extratextual" — folosit de noi de asemenea doar cu un sens apropiat de cel original — este foarte potrivit şi pentru semnificarea sensibilităţii creatoare, unice, a fiecărui interpret popular autentic, acesta fiind în acelaşi timp şi *exponentul unei tradiţii colective*, care-i îngrădeşte „fantezia" între anumite limite. În folclor „intratextualitatea" şi „extratextualitatea" constituie o pereche dialectică extrem de mobilă.

★

Considerăm necesar ca, după ce am analizat amănunţit manifestarea variată a specificităţii structurii melodice a cîntecelor epice aparţinînd *categoriei tipologice* ,,*e*'' să revenim asupra modelului structural *descris* la începutul lucrării, pentru a construi ,,modelul'' funcţiunilor virtuale ale structurii respective. Această revenire este necesară dar şi posibilă, deoarece de data aceasta putem preciza funcţionalitatea elementelor componente ale structurii dintr-un punct de vedere situat la un nivel superior, şi anume : al dublei conexiuni, pe plan sintagmatic şi paradigmatic.

Dacă vom nota convenţional cu AB secţiunea ,,i'' (care este după cum am văzut, indivizibilă[32]), cu C, D ... X toate formulele adică rîndurile melodice) aparţinînd secţiunii ,,m'', cu Y, Zc cele două rînduri melodice ale secţiunii ,,f'', în care Zc reprezintă rîndul melodic de cadenţă cu + versurile *parlato*, cu P_t pivotul sau puntea muzicală, cu/ posibilitatea alternării sau înlocuirii (= ,,sau'') ; cu / / şi [ ] elementul sau fragmentul care poate fi omis în întregime (=,,poate lipsi''), atunci modelul categoriei noastre tipologice va avea următoare expresie concentrată :

$$[AB/+/]\ C/D/\bullet\bullet\bullet/X/+//Y/Zc/+/\ [P_t]$$

care se va interpreta astfel :

[AB/+/] — început obligatoriu la prima strofă a fiecărui episod şi numai acolo ;

C/D . . ./X/+/ — alcătuind prin repetarea oricărui element, în orice succesiune[33] sau prin omiterea oricăruia, secţiunea ,,m'' a tuturor strofelor episodului ;

Y/Zc/+ — va reprezenta întotdeauna secţiunea ,,f'' a fiecărei strofe, în care Y va putea fi înlocuit cu oricare element din C . . . X/ + al secţiunii ,,m'' iar Zc cu + ;

$[P_t]$ — va reprezenta *puntea muzicală* sau *versurile pivot*, cu restricţia expresă de a nu figura niciodată înaintea lui [AB/+/].

---

[32] Ne referim, desigur, la formele . . . ,,perfecţiunii clasice'', pentru că interpretarea orală poate produce multe abateri de la aceste ,,forme'', rămînînd totuşi între limitele unor realizări artistice excepţionale.

[33] În cadrul fiecărei structuri concrete pot apărea totuşi unele restricţii, izvorîte din logica expresivă a succesiunii fragmentelor melodice (a rîndurilor melodice). De pildă, în varianta analizată în acest studiu, rîndul melodic C nu prea apare înainte de Bv1, Bv2 ; în schimb, Bv3 apare în mod preferenţial după *puntea muzicală* (P_t) etc.

În cercetările viitoare va trebui să urmărim în ce măsură modelul de mai sus poate suferi modificări la celelalte eventuale categorii tipologice. Pentru aceasta va trebui să refacem totodată (oricît ar părea de paradoxal) drumul parcurs în acest studiu şi în direcţie opusă, să pornim adică şi de la un punct de vedere paradigmatic pentru a ajunge la cel sintagmatic.

QUELQUES ASPECTS DE LA RELATION TEXTE-MÉLODIE DANS LES CHANTS ÉPIQUES POPULAIRES ROUMAINS

Dans la science du folklore roumain, la relation existant entre le texte poétique et la mélodie prend une multitude d'aspects. Les uns ont déjà constitué l'objet de différentes études (v. la note 1 du texte). Néanmoins, les ethnomusicologues ont fait référence surtout aux traits purement structuraux de ces relations (comme, par exemple, la coïncidence des accents métriques du texte et des accents rythmiques de la mélodie, l'interdépendance du mètre de la poésie avec celui de la mélodie, etc.). D'un autre côté, les philologues ont saisi une étroite liaison entre la mélodie et le texte, menée en ce qui concerne l'expressivité artistique (v. les notes 2, 6 et 17 du texte). Récemment, Al. Amzulescu, celui qui a étudié pendant plus de vingt ans la poésie épique populaire roumaine vivante, en consacrant aussi une étude au côté expressif de ces chansons, note, de même, quelques éléments regardant directement la relation de l'expressivité du texte avec celle de la mélodie (v. note 3 du texte).

En considérant cette étude de A. A. comme un valeureux point de départ, l'auteur reprend une des pièces soumises à l'analyse par le philologue, en l'examinant minutieusement sous l'aspect qui l'intéresse, c'est-à-dire l'unité de l'expressivité du texte et celle de la mélodie, au moyen des structures poétiques et musicales, en acceptant l'idée que « l'expressivité d'un contenu déterminé sera réalisée au moyen de la structure de l'expression » (v. note 19 du texte).

La démarche scientifique proposée oblige d'établir au préalable des *modèles typologiques* de la mélodie, considérés comme étant des structures généralisées de certaines catégories expressives. Les résultats obtenus après des recherches prolongées, permettent à l'auteur de reconsidérer, en ce sens, les premiers résultats d'E. Comişel (v. note 4 du texte) et d'établir, pour le moment, deux *modèles* : l'un « héroïque » (noté « e ») et l'autre « lyrique » (noté « l »). L'étude présente ne contient que l'analyse du premier. Celui-ci se caractérise par les épisodes vocaux (notés dans le texte à l'aide des majuscules en encadrement $\boxed{A}$, $\boxed{B}$, etc.) qui contiennent plusieurs « strophes » mélodiques libres (numérotées à l'aide des chiffres romains : I, II, etc.). La « strophe » est composée de plusieurs éléments : une partie initiale « i » (de 1—2 lignes mélodiques), une partie moyenne « m » (à nombre indéterminé de lignes mélodiques) et une partie finale « f ». Les éléments de la strophe mélodique sont notés à l'aide des majuscules simples (l'index « v » et le chiffre arabe indiquent le nombre de variations de la même ligne mélodique : Bv1, Bv2, etc. = la première variation, la seconde, etc., de l'élément B).

Le modèle structural « e » se distingue par le fait que l'élément « i » se trouve seulement à la première strophe de l'épisode, les strophes suivantes se continuant par la section « m » (v. l'exemple de la page 4). Les épisodes vocaux sont séparés entre eux, d'habitude, par des intrèrludes instrumentaux (« In »). Enfin, ce modèle typologique contient comme propres aussi les vers récités, parlato (notés par « + »).

Pour l'analyse structurale du texte on emploie le même nombre d'ordre, pour un vers identique.

On reproduit, à la suite, entièrement la structure poétique et celle musicale d'une ballade (pour manque d'espace on publie la transcription (la notation) d'un seul fragment musical, la reproduction de la structure mélodique étant continuée à l'aide des symboles discutés auparavant).

En recherchant la relation texte-mélodie sur le plan des structures intégrées des systèmes poétique et musical, considérés comme composant un entier (donc comme un « système de systèmes »), on cherche à établir la *fonctionnalité* de la structure musicale et de la définir en relation avec les éléments de la structure du texte, en constatant les rapports suivants : 1. Le lieu et la fonction des *répétitions* des vers, dans la structure de la mélodie, complètent l'expressivité et le sens sémantique du texte ; 2. Les *images-clichés* du texte poétique — à fonction expressive sur le plan sémantique de la poésie — sont conjuguées sur le plan de l'expressivité mélodique, par la coïncidence avec des micro-structures de la strophe ; 3. La fonction des vers récités (parlato) dans la structure mélodique est déterminée par le sens sémantique des vers et par leur fonction expressive dans le développement (logique-sémantique) de la narration ; 4. La cursivité de la narration est capable de déterminer, à l'intérieur de la structure musicale, des sections à la fonction de « pont musical » ; 5. L'élément aléatoire de l'interprétation orale actionne par différentes formes sur les deux systèmes (texte-mélodie), et non seulement séparément, mais aussi à valeur intégratoire de chacun dans le système général de la ballade.

On revient, à la fin, au modèle de la structure « purement musicale » qui a été décrit au commencement, en essayant de construire un modèle de fonctions de la structure musicale, dans le système complexe texte-mélodie (v. l'expression de la page 51 du texte). L'expression de ce modèle sera décodée comme suit : AB = la section « i » ; C D . . . X = la section « m » ; Y Zc = la section « f » où Zc est la ligne mélodique de cadence finale ; « / » = « ou » ; [ ] « peut manquer » ; « + » = vers parlato. On considérera aussi, à l'interprétation de cette expression que [AB/+/] apparaît uniquement à la première strophe de chaque épisode ; C/D . . . X/+/ constitueront, par la répétition ou par l'omission de n'importe quel élément, et sans tenir compte de leur succession, la section « m » de toutes les strophes ; dans Y/Zc/ + l'élément Y peut être changé par n'importe quel élément de la section « m » (C, D, X, +) et Zc par « + » ; [P_t] aura comme sévère restriction l'interdiction de n'être jamais avant [AB/+/].

L'auteur se propose d'étudier à l'avenir aussi les modèles des autres catégories typologiques des chants épiques populaires roumains.

CLASIFICAREA PRIN „NUMURI" (I)

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

Domeniul pe care îl abordăm în acest articol este *semiotica naturală a microcolectivității sătești.*

Înțelegem prin *semiotică naturală* ansamblul — tinzînd spre sistem — de reflecții, opinii, prejudecăți privind crearea, manipularea sau abolirea semnelor, la care un individ sau o colectivitate ajung în mod firesc prin acumularea progresivă a unei experiențe semiotice.

Studiată la nivelul microcolectivității sătești, semiotica naturală este un component important și revelator a ceea ce este în genere denumit *concepție populară despre lume și viață*, *filozofie populară* etc. Am fi tentați să sugerăm pentru această zonă, încă vagă, a folcloristicii, termenul de *folclor filozofic*[1].

Microcolectivitățile sătești la care ne vom referi spre exemplificare sînt constituite de satele Sîrbi (S) și Breb (B) de pe Valea Cosăului — Maramureș. Am efectuat anchete în aceste sate în lunile iulie și septembrie 1971, ca membru al echipei monografice complexe Valea Cosăului de pe lîngă Institutul de etnografie și folclor, condusă de prof. Mihai Pop și subvenționată de Centrul județean pentru îndrumarea creației populare și a mișcării artistice de amatori — Maramureș.

Problema pe care o discutăm este aceea a actelor de numire avînd drept obiect *animale* sau *oameni*. *Act de numire* este un termen ambiguu și va fi înțeles atît ca (1) *act de atribuire a unui nume* (cum ar fi botezarea, poreclirea, actul de numire oficială) cît și ca (2) *act de utilizare a unui nume preatribuit*.

Enunțurile „numitoare" (*numurile* în forma locală) care compun experiența de numire a oricărui individ, într-o microcolectivitate sătească, includ structuri elementare de tipul :

— nume de animal ;
— nume de persoană ;
— nume de neam ;
— nume de sat ;

---

[1] În articolul *A Plea for Excuse*, publicat în volumul *Ordinary Language* (ed.), Oxford, 1969, William Austin vorbește despre studiul limbajului obișnuit ca prilej, pentru filozof, de a face muncă de teren.

Rev. etn. folcl., tom. 17, nr. 1, p. 145–155, București, 1972

şi structuri complexe de tipul:

— nume de persoană + nume de persoană + conectiv;
— nume de persoană + nume de neam (+ conectiv);
— nume de persoană + nume de sat + conectiv;

A. Acte de atribuire de nume

Actele de atribuire de nume sînt *acte asimetrice*. Ele antrenează:

— un individ$_1$ care atribuie numele şi
— un individ$_2$ căruia i se atribuie numele,

unde individ$_1$ este în mod obligatoriu uman, iar individ$_2$ este în genere animat. Cazurile în care individ$_2$ este inanimat (în care atribuim un nume unei maşini, unui iaht, unei locomotive, unui produs comercial etc.) reprezintă cazuri derivate din cazul în care individ$_2$ este animat şi nu se interesează în discuţia de faţă.

Actele de atribuire de nume sînt *rituale* (exemplu: botezarea) sau *nonrituale* (exemplu: poreclirea).

La nivelul structurii de adîncime a actului de atribuire credem că opoziţia ritual/nonritual coincide cu opoziţia animat/nonanimat în sensul că *actul de atribuire de nume unui obiect uman este un act ritual* iar *actul de atribuire de nume unui obiect nonuman este un act nonritual.* Vom examina deci ca devieri cazurile în care actul de atribuire de nume unui obiect uman este un act nonritual şi cazurile în care actul de atribuire de nume unui obiect nonuman este un act ritual.

Credem de asemenea că la nivelul structurii de adîncime există inventare distincte de nume de animale, nume de persoane, nume de neam, nume de sat şi că *reguli de acord*, de forma:

— *obiectul atribuirii unui nume de animal este în mod obligatoriu un animal*;
— *obiectul atribuirii unui nume de persoană este în mod obligatoriu o persoană*;
— *obiectul atribuirii unui nume de neam este în mod obligatoriu un neam*;
— *obiectul atribuirii unui nume de sat este în mod obligatoriu un sat*;

dirijează orice act normal de atribuire de nume. Vor fi deci considerate ca devieri cazurile în care:

— obiectul atribuirii unui nume de animal este o persoană;
— obiectul atribuirii unui nume de persoană este un animal;
— obiectul atribuirii unui nume de neam este o persoană;
— obiectul atribuirii unui nume de persoană este un neam;
— obiectul atribuirii unui nume de sat este un neam etc.

Mai exact spus aceste cazuri vor trăda neutralizarea opoziţiilor nume de persoană/nume de animal, nume de persoană/nume de neam, nume de neam/nume de sat etc. în mintea agenţilor unor astfel de acte de atribuire de nume.

În sfîrşit, la nivelul structurii de adîncime[2], credem că un act de atribuire de nume interior microcolectivităţii săteşti (mai precis: al cărui agent aparţine microcolectivităţii săteşti) are în mod obligatoriu drept obiect un individ şi nu o colectivitate de indivizi. Vor fi deci considerate ca acte normale de atribuire de nume cele avînd drept obiect un animal sau o persoană şi ca devieri cele avînd drept obiect un neam sau un sat. Actele de atribuire de nume avînd drept obiect un neam sau un sat sînt normale în prezent numai în măsura în care agentul (cel care atribuie numele) este exterior microcolectivităţii săteşti.

---

[2] Opoziţia între o structură de adîncime şi o structură de suprafaţă a actelor de atribuire de nume ar putea constitui obiectul unui studiu ad-hoc. Ea va fi reluată şi rafinată în cea de-a doua parte a acestui articol. Vezi şi articolul Sanda Golopenţia-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorică,* în Rev. etn. folc., t. 16, 1971, nr. 2.

În cele ce urmează vom prezenta :

— inventarul de nume de animale şi

— inventarul de nume de persoană care definesc media experienţei semiotice a unui locuitor din Sîrbi sau Breb.

Vom analiza apoi cazurile de atribuire normală şi cazurile de atribuire deviantă ale numelor de animal şi de persoană.

Numele de neam, numele de sat, structurile complexe, nefiind considerate, conform celor de mai sus, *nume atribuite* ci *nume utilizate* de către membrii microcolectivităţii săteşti, vor fi examinate în partea a doua a lucrării : *B. Acte de utilizare de nume.*

Nume de animal

Există cinci inventare de nume de animal pe care locuitorii din Sîrbi sau Breb le specifică fără eforturi de concentrare ad-hoc şi fără diferenţe *notabile* între ei :

1) nume de boi, vaci

a) *Bărnucă*, *Bărnuţă* (,,sură”, ,,neagră la păr”), *Bódor(ă)* (,,coarnele mîndruţe”), *Bumb(ă)* (,,are orice”), *Cheșolea*, *Teșole* (,,alb, negru, galbăn”, ,,alb, roşu, negru”), *Ciacole* (,,după coarne”), *Daru*, *Dărucă* (,,sură, cu un mn'ez de pată pe pîntece”), *Joiana* (,,rar”, ,,nu-i, că n-avem vaci péstriţe”), *Olgaie* (,,vacă mîndră, d'e olgoi, o ia comisia”), *Rujană* (,,roşie, alb şi roşu”), *Stea* (,,bou”) *Suraie*, *Vióla* (,,este floare vióla, roşie).

b) *Doru* (,,bou”), *Setea* (,,boi, să ştie unde-a mere”).

c) *Bator*, *Bimb-o*, *Florea*, *Floare* (,,galbăn şi alb, frumoasă”), *Florică*, [,,la femeie peste deal, *Floare* este şi la noi (la femeie)”] ;

2) nume de ,,ghiboli” ;

a) *Lușcaia*
b) *Bori*, *Marișca ;*

3) nume de cai (,,tre' să să văjască la mînat”)

a) *Balan*, *Brezu*, *Brează*, *Chiloc*, *Ciloc* (,,roşie-negrie”), *Lila*, *Mura*, *Porumb*, *Stela*, *Suru*, *Sura*, *Ţigan* (,,negru”)
b) *Puiu*, *Puica*
c) *Călină* (,,acum”, ,,iapă”), *Deji* (,,cea Deji, cea”), *Doina*, *Irinuca*, *Irma*, *Iuţi*, *Loţi*, *Măriuca* (,,poate şi la oaie”), *Năstá* (,,cea Năstá”), *Pălăguță* (,,acum”, ,,iapă”), *Roji*, *Șandor*, *Victor* ;

4) nume de oi :

a) *Alba*, *Baloșă* (,,pă obraz îi roşie şi altfel albă”), *Bilușcă* (,,albă goală”) dar *Ghilușca* (,,ciulă la urechi”, urechi ciupite), *Bucălaie* (,,neagră la obraz şi albă în rest”), *Ciuluca*, *Cornuta*, *Dibușca*, *Oacheșa* (,,neagră la ochi şi gură, ocheşucă''), *Ocheşuca*, *Pchistruie*, *Chistruia* („neagră pe nas'', „albă cu poturi negri pă nas''), *Ţigancă* („neagră tătă''), *Zgărduşa* („are bumbi negri ca o zgardă'').

b) *Mnicuţa* ;

5) nume de cîini :

a) *Balan*, *Bălan*, *Bulbuc*, *Bulboc*, *Burcuş* („micuţ, gros, mîndruc''). *Guler* („negru, gulerat alb la gît''), *Luşcu* („alb'', *luşcă* = ghiocel), *Ochiu* („cu pete la ochi''), *Roşca*, *Roşcuţă*.

b) *Drimoş*, *Lanţoş*, *Puscu*.

c) *Timiş*, *Toma* („nu e nume de om aici, în alte comune se cheamă'').

Atribuire de nume unui animal

Agentul care atribuie numele este cel care lucrează cu animalul respectiv (stăpîn, cioban etc.).

Atribuirea numelui este motivată de informatori prin aceea că permite :

a) identificarea animalului respectiv „şi cînd fată ştii cum să le zici'' (Gherman Vasile, S).

Nu numai atribuirea de nume, ci însuşi numele este motivat prin necesitatea de identificare în exemplele de sub (la), (2a), (3a,b), (4a, b), (5a). Acestea cuprind nume transparent descriptive care furnizează detalii-cheie privind culoarea, dimensiunile, coarnele (la, 2a, 3a, 4a, 5a), vîrsta, descendenţa animalului (3b, 46). Informatorii percep această motivare, parantezele explicative fiind de interpretat ca : *dacă (în caz că) vaca este sură (atunci) i se atribuie numele Bărnucă, dacă (în caz că) vaca are coarne frumoase (atunci) i se atribuie numele Bódoră etc.*

Chiar cînd ignoră sensul cuvîntului comun utilizat ca nume, informatorul insistă asupra motivării descriptiv-identificatoare : dacă vaca „are órice'', atunci i se atribuie numele *Bumbă*.

Ziua în care s-a născut animalul nu pare a reprezenta, în Sîrbi şi Breb, un parametru identificator. Semnificaţia numelui *Joiana* este de aceea deplasată, după cum se poate vedea în la, către „descriere fizică'' : „nu-i, că n-avem *vaci péstriţe*''. Similară este şi interpretarea descriptivă a lui *Florea*, *Floare*, *Florică* : „galbăn şi alb, frumoasă'', în care se porneşte de la numele comun *floare* şi nu de la numele de persoană *Floare*, perceput ca posibil numai „peste deal''.

b) adresarea către animalul respectiv : „musai să le pui nume [oilor] c-apoi bine le strigi'' (Gherman Vasile, S).

Îndeosebi la numele de boi, cai, la care adresarea trebuie să satisfacă exigenţe speciale [să permită încadrarea în conturul intonaţional şi în schema accentuală a enunţurilor de mînat : *oho* (la stînga) *Puica*, *cea* (la dreapta) *Chiloc*, *Ho* (stai) *Daru*], informatorii se dovedesc preocupaţi de forma sonoră a numelor (vezi 1b şi remarca citată sub 3) şi le „probează'' prin inserţiuni în contextul de mînat.

În afara cazurilor de percepere a motivării semantice sau fonetice, există şi cazuri în care informatorii percep că atribuirea numelor este arbitrară : (— Cum îşi botează oamenii oile ?) — „Cum vreu ei, aşa le botează''. Nu excludem însă posibilitatea ca această generalizare a arbitrarului, ca trăsătură definitorie pentru actul de atribuire de nume unui animal (oaie), să nu exprime convingerea informatorului, ci să rezulte din greşita lui abordare de către cercetător sau din dorinţa informatorului de a eluda interviul.

Cazurile deviante de atribuire de nume unui animal pe care le-am întîlnit în Sîrbi şi Breb sînt următoarele:

1. Obiectul actului de atribuire nu aparţine clasei animalelor care primesc nume (vaci, bivoli, cai, oi, cîini). Nu am întîlnit această deviere în universul real, ci în universul literar al informatorilor, într-un basm povestit de Ana Bud (B), în care, spre vizibilul amuzament al informatoarei, „Pă găină a chemat-o *Pupăza*”. Amuzamentul trădează perceperea devierii de către informator.

2. Deşi obiectul atribuirii de nume este un animal, se atribuie un nume de persoană (vezi 1c, 2b, 3c, 5c).

Unii informatori (vezi 1c, 5c) percep devierea şi sugerează ca explicaţie faptul că numele respectiv nu e curent printre oamenii din sat. Ca atare, el ar aparţine local nu inventarului numelor de persoană, ci inventarului nume de animal, alături de nume exclusiv destinate animalelor cum ar fi 1b, 3b, 4b, 5b.

Pentru alţi informatori nu există opoziţie nume de animal/nume de persoană întrucît nu există opoziţie animal/persoană. Ei neagă devierea şi găsesc firesc ca nume foarte frecvent atribuite femeilor din sat (*Călină*, *Nāstă*, *Pălăguţă*) să fie atribuite şi iepelor: „Vaca se numeşte *Ţuţulie* că şi ea-i femeie” (Vişovan Anuţă, B). Această neutralizare apare şi pe alte planuri. În Breb, Todor Vişovan „povesteşte” cu cocoşul său pitic, Vasalie de peste Punte, discută cu caprele, iar copiii cărora li s-au cerut mostre de dialog de ceartă au avut în vedere şi cazul în care adversarul ar fi animal: „Mînca-ţe-ar ceahlăii — nu ştie nimeni ce fel de vorbă-i — şi belitu şi lupii şi cîinii („la marhă”), „Tu hîdzănie, ce-ai cu mine tu, ai grija ta nu a mea”[3]. De remarcat în această ordine de idei şi expresii ca „pă obraz îi roşie”, „neagră pă nas” (referitoare la oaie).

Credem că opţiunea (mai ales în cazul numirii cailor) pentru nume de persoană se justifică şi prin asemănarea enunţurilor de adresare către o persoană („tu Irí !”, „hăi Gheo !”) cu enunţurile de mînat („Cea Nāstă !” „Ho Pălá !” amintite mai sus). Această justificare posibilă nu este percepută de informatori.

Nu am întîlnit divierea — teoretic posibilă — constînd din atribuirea rituală de nume unui animal.

Nume de persoană

Există două inventare distincte de nume atribuibile persoanelor: (6) nume de bărbaţi şi (7) nume de femei[4].

(6) Nume de bărbaţi
A) ţărăneşti:
a) „mai văzute”: *Ion*, *Gheorghe* („Gheorghe-i̯ mai̯ văzut pă ţară”), *Pătru*, *Vasile*;

---

[3] Replici culese de Anca Surcel.

[4] Preotul Antal din Breb a avut amabilitatea de a ne comunica o listă exhaustivă a numelor de persoană din Breb. Îi mulţumim pe această cale.

b) relativ neutre : *Alexa, Andrei, Cózma, Dumitru, Gavrilă, Grigore, Ilie* (,,numa unu''), *Irimie* (,,nume scump''), *Laurenţiu, Lonchiţ, Lorinţ, Mast'ei, Mihai, Mircea, Nichita, Nicoară, Nistor, Onisîm, Pavel* (,,unu a fost şi altu nume deaceie nu mai este''), *Pintea, Silip, Sîmion, Ştefan* (,,la tineri, domnesc''), *Tănase, Todor, Toma, Zaharie.*

c) care ies din uz : *Avrinte, Chirilă, Costan, Dănilă, Gherasîm, Iacob, Ignat, Irimei, Lare, Lazăr, Macozéi, Nechita, Alexa, Pilat, Pricop, Sofron, Solomon, Timosie, Vîrtom.*

d) aberante. Numele aberante apar în universul literar al informatorilor, constituind un motiv narativ. Ana Bud (B) istoriseşte un basm ale cărui personaje poartă numele ,,imposibile'' : *Tufă, Bozie, Lojnîţă.* Vasalie de peste Vale (de peste Punte) — burlac — povesteşte, atunci cînd este bine dispus, despre ,,feciorii săi'' (inexistenţi) *Arsîntea, Tomoioagă* şi *Ofrim.*

e) care se dau cînd ,,se mută numele'' : *Lupu, Ursu* (,,se sperie boala'').

B) ,,după domnie''

f) *Aurel, Ciprian* (,,am botezat copilu feciorului *Ciprian*, după Ciprian Porumbescu''), *Dorel, Viorel.*

(7) Nume de femei

A) ţărăneşti

a) ,,mai văzute'' : *Ileană, Ioană* (,,la tri̯i fete le-am pus nume''), *Mărie* (,,pînă-i̯ lume̯a''), *Năstafă, Pălagă* (,,n-are dzî în calendar'') după Dunca Niţa (S) şi *Juja, Niţa* (,,*Juja* şi *Niţa*-s mai mîndre. Nume de bocotani. *Marie, Ileană, Pălăguţă* sînt bugăt'e. *Jujă* e mîndru. Rujicile cînd infloresc în grădină şi cocoanele cînd le cheamă *Rujică, Jujă.* Cocoana, nu-i place''. ,,Cocoana'' (= fetiţa) — *Jujă* — asista la interviu).

b) relativ neutre : *Ană, Axănie, Călină, Docă* (,,*Dot'e*-s mai̯ puţine''), *Floare, Irină* (,,mai rar aici, în alte sate mai dese''), *Părască* (,,e frumos da rar. În Călineşti nu tare o fost''), *Titiană, Ţuţulie* (,,îi mai̯ domnesc'', ,,dip' ce mi̯-o plăcut''), *Vîrvară.*

c) care ies din uz : *Agripă, Anisie, Arjocă, Asimie, Cătrină, Cîrstină, Eudochia, Febronia, Frăsînă, Gásie, Ludovica, Malzină, Măndărina, (Mandalina, Mandarina), Paulina, Raveca, Sofronă, Solomie, Todosîie.*

d) care se dau cînd ,,se mută numele'' : *Lupă.*

B) ,,după domnie''

e) *Aurelia, Carolină* (,,A mę fată-i̯ *Carolină*, da i̯o-i̯ zic *Călină*, nu-n-şîr *Carolină*''), *Cornelia, Domnica, Dorina, Felicia, Ilena, Jenica, Lenuţa* (,,Ţărăncili nu spun *Lenuţa, Ilena* nu ştiu vorbi domneşte''), *Lăcrămioară* (,,Este floare. E de rîs. I̯-o mutat numele. I̯-o lăcrămat ochii şi d-ai̯a — Gherman Ioană, S), *Lucia, Nicoleta, Rodica, Sultănica* (— Îţi place? — ,,Nu-i̯ a me̯ băi̯ata, omu i̯-o zis cum o vrut i̯el, *Saltonica, Sultenica.* O fo' femei̯e la Grui̯e. *Soltănică.* Un dărab de vreme nici nu i̯-am putut zice. Tată-so o aflat scris înt-órice carte. I̯-o tot murit pruncii — *Mărioară, Mărie.* Ca să nu sie altu nume ca ş-aici. Borodi Gheorghe a lu Pătru lu Nicoară. La prima uliţă ceilaltă a tria casă'' — German Ioană, S), *Valeria, Veronica* (,,frumos, da nu-i̯ fata''), *Victorie, Voichiţa* (,,Nu-s multe numuri *Voichiţa.* După Voichiţa lui̯ Novac, vite̯az'' — Dămian Mărie a lu Nuţu Pleşului, S), *Zamfira.*

În clasificarea numelor enumerate am considerat ca „ieşind din uz'' numele de bărbaţi sau de femei care, deşi nu mai sînt atribuite în cadrul ultimelor generaţii, pot fi auzite prin sat întrucît apar în „numele din bătrîni'' (supranume).

Tipurile (a) — (d) sînt „cotate'' în ordine descrescîndă de către informatori. Între un nume din categoria (a) şi un nume din categoria (b) aceştia evaluează la un rang superior numele (a), între un nume din categoria (b) şi un nume din categoria (c) preferinţele lor merg către categoria (b) şi aşa mai departe.

Imprevizibilă este opţiunea ţărănesc/după domnie nu atît în dialogul cu informatorii — după cum vom arăta mai departe — cît în procesul concret de atribuire a numelui.

Unele dintre parantezele explicative pe care le-am reprodus în dreptul numelor care le-au ocazionat conţin date inexacte (vezi parantezele de la *Ilie*, *Pavel*, *Ştefan* şi anterior în cadrul numelor de animale, parantezele de la *Toma*, *Floare*). Ele sînt interesante în măsura în care trădează interesul informatorului pentru problema discutată, antrenarea lui într-un dialog teoretic pe care-l concepe interesant pentru cercetător numai în măsura în care i se oferă acestuia precizări absolute.

În atitudinea informatorilor faţă de tipurile de nume enumerate mai sus apar cîteva elemente constante.

a) *Informatorii nu resping în mod explicit numele ţărăneşti*

b) *Informatorii nu acceptă în mod explicit numele domneşti*. Ei :

— le tolerează, onomastic-panteist, la alţii : „(numele) tăt'e huc sînt frumoase'', „nu-i a mę băiata ...''

— le resping implicit. Vezi animozitatea latentă determinînd punerea în contrast a frumuseţii numelui cu frumuseţea fetei, ca şi cum, punînd numele, părinţii ar fi ştiut dinainte că fata nu va fi frumoasă pe măsura lui : „*Veronica*. Frumos, da nu-i fata'' citat mai sus. Vezi şi replici adversative de tipul „O, c-o pus nume domnesc şi [de citit : **dar**] n-o şti să-ţ zică numa mutituri'' (Mărie Vişovan a lu Gavriluţ, B), sau : „*Soltănică*. Un dărab de vreme nici nu i-am putut zice'' [de citit : i-au zis Soltănică, **dar** nu i-am putut zice Soltănică]. De remarcat în acest caz (vezi 7e) şi plăcerea cu care informatoarea complică pronunţarea numelui. Rostit corect *Sultănica* prima dată, acesta este, cu naivitate simulată, deformat progresiv : *Saltonica*, *Sultenica*, *Soltanică*. Similară este şi adversativa : „I-o pus nume Carolină, da i̯o-i̯ zic Călină ...''.

— le resping explicit : „Nume domneşti, nu-mi place. Nu e frumos, numa cum ne-am aflat din bătrîni să ne cheme'', „e de rîs''. Respingerea se face apelîndu-se la conceptul de *tradiţie*, iar tradiţia pare a fi, în ultimă instanţă, ceea ce te încadrează ca *insider* în colectivitate, ceea ce te protejează de primejdia *outsider*-atului (*outsider*-ul în raport cu colectivitatea fiind cel de care aceasta poate „rîde'').

c) *Informatorii nu justifică în mod spontan numele ţărăneşti*.

d) *Informatorii justifică în mod spontan numele domneşti*, de obicei prin criterii anecdotice personale (au găsit numele respectiv într-o carte, l-au auzit la oraş, de obicei la Camnic, le place cineva care a purtat acest nume, vezi de exemplu, mai sus Ciprian Porumbescu) şi nu prin criteriul general, teoretic, al opţiunii pentru numele domnesc în defavoarea numelui ţărănesc.

e) Informatorii nu percep un criteriu unic după care numele sînt ,,mai văzute'' şi invocă deopotrivă circulaţia numelui în cadrul colectivităţii, statutul social al celor care-l selectează, ,,frumuseţea'' şi capacitatea de sugestie a numelui.

f) Puşi în situaţia de a reflecta pentru prima dată la concepte cum ar fi *nume rar*, *nume care nu se atribuie*, informatorii tind să găsească exemple cît mai dramatice care să-i singularizeze în raport cu alte colectivităţi: vezi parantezele explicative la *Pavăl*, *Ilie* (6b) sau afirmaţiile (dovedite inexacte) că nu s-au pomenit în sat nume ca *Nicolae*, *Constantin*, *Gavrilă*.

Remarcăm de asemenea că inventarul de nume ,,domneşti'' de femei este mai mare decît inventarul de nume ,,domneşti'' de bărbaţi. Faptul că numele de femei sînt mai expuse inovaţiei ar explica poate de ce nu am întîlnit nici o menţiune de nume aberant feminin (nici în universul literar, nici în universul real al informatorilor). Informatorii femei sînt de altfel cei la care preocuparea pentru selectarea unui nume emblematic este mai accentuată. Numele ,,domnesc'' devine în concepţia lor emblema *unicităţii* persoanei denumite (numai *Ţuţulie* se numeşte *Ţuţulie*), a unei relative emancipări, prin contrast numele ţărănesc ,,văzut'' devine o emblemă a integrităţii, a ,,omeniei'' etc. Numai la informatori femei am întîlnit *regretul că nu au primit alt nume*. Exemplu: Pop Irina a Rodneanului — *Pogace* pentru cei din jur —, care ar fi vrut atît de mult să fie *Ileană* şi nutreşte o reală geolozie onomastică faţă de sora ei mezină — Ileană.

Atribuire de nume unei persoane

În microcolectivităţile analizate actul de atribuire de nume este un *act ritual* şi satisface următoarele condiţii:

1. cel care atribuie numele este preot;
2. Cel căruia i se atribuie numele este uman, nou-născut, nenumit.

Contextul în care are loc atribuirea de nume (dialog părinte-preot, naş-preot, moaşă-părinţi-preot, botez etc.) nu este relevant pentru caracterul ritual al atribuirii de nume.

Cel care atribuie numele nu este în mod obligatoriu cel care *selectează* numele. De cele mai multe ori cele două operaţii sînt îndeplinite de persoane distincte, cu motivări diferite. Cel care selectează numele poate fi:

— unul dintre părinţi (,,mama are dreptul să pună numele, că ea s-o năcăjit cu el''), bunici, moaşa, naşul, avînd drept motivare dorinţa de a pune noul-născut *sub semnul* numelui respectiv (numele este frumos, numele este ,,văzut'' etc.);

— unul dintre părinţi, bunici, avînd drept motivare dorinţa ca *numele propiu* să fie dus mai departe (,,Vasalie ca ţie'' a răspuns Gherman Ioană, S, bărbatului care o întreba cum să boteze feciorul. ,,I̯el s-o bucurat'');

— unul dintre părinţi, bunici etc., avînd drept motivare o moarte recentă în familie care a lăsat un nume vacant;

— naşul (nănaşa), avînd drept motivare dorinţa de a-şi augmenta social ,,neamul'' şi deci *prestigiul*, de a consfinţi social sentimente de afecţiune faţă de cei al căror copil este numit etc.;

— unul dintre cei enumerați mai sus care, neavînd o motivare personală, introduce motivări exterioare, cum ar fi impresia pe care a făcut-o asupra lor o personalitate istorică, politică, culturală („Am botezat copilul feciorului *Ciprian*, după Ciprian Porumbescu") etc. Între cei autorizați să selecteze numele copilului pot apărea divergențe a căror rezolvare se face, de cele mai multe ori, prin juxtapunerea a două nume : numele de *botez* și numele de *mătric* („Baba — moașa — care e lîngă bolnavă dă numele copilului. Dacă nu-i place mamei numele, îl *mută*. Numele [dat de moașă] se dă numai cîn' merge la mătriculă").

Ca agent al actului ritual de atribuire de nume unei persoane, preotul :

— selectează numele și validează această selecție prin înscrierea „în mătric" și botezul la biserică, sau

— validează un nume preselectat de altcineva, prin înscrierea în mătric și botezul la biserică.

În cel de-al doilea caz, divergențele onomastice care apar între cel care selectează numele și cel care îl validează se pot solda prin înscrierea în matricolă a altui nume — de obicei „cult" — decît cel preselectat („Al doilea nume îl alege popa. Cînd îl pune la mătric"), numele preselectat — de obicei țărănesc — urmînd a fi atribuit prin botez („La botez nu-i pune fără *Mărie*, *Ileană*, *Pălăguță* și le zice așa").

Din cele expuse rezultă că atît în cazul conflictului onomastic între cei care selectează numele, cît și în cazul conflictului onomastic între cel care selectează și cel care validează numele, *persoana proximă noului născut impune numele de botez, celeilalte rămînîndu-i satisfacția de a atribui numele de „mătric"*.

Din punctul nostru de vedere, actul de botez este un rit de trecere prin care preotul validează de fapt nu numai numele sub care va fi cunoscut, în microcolectivitatea sătească, noul-născut, ci însăși calitatea de *insider* în raport cu aceasta a copilului. Cel căruia i se adresează actul de botez, este satul întreg, în raport cu care noul-născut a cîștigat — la cererea subînțeleasă a rudelor — un statut social. Adresarea este directă și orală.

În contrast cu aceasta, actul de înregistrare în „mătric" este un act de enunțare stocată scriptic echivalînd cu : „*la data de* X s-a născut Y". Enunțarea nu este adresată microcolectivității sătești ci macrocolectivităților supraierarhizate în raport cu care trebuie validat numele de „mătric".

Fiind adresate unor colectivități diferite, cele două acte de atribuire validează nume care nu vor fi *simultane* ci *alternative* în existența ulterioară a noului măscut.

De aceea, pentru informatori, cazurile în care unui individ i s-a atribuit *un nume de botez* și *un nume de „mătric"* nu sînt cazuri de duble nume, această calificare revenind împrejurărilor — neobișnuite — în care s-au atribuit *două nume de botez* sau *două nume de „mătric"* :

Pentru microcolectivitatea sătească *un singur nume* este suficient : „Tăt c-o lingură mîncăm oricare și tăt c-o cămașă, nu cu două" (Gherman Ioană, S).

Mai mult de un nume este interpretat — în glumă — ca o aprovizionare onomastică pentru circumstanțele în care este necesară „mutarea numelui" : „*Nuțu Ion Vasalie* are mai multe numuri să nu moară. Îi spune altu şi-nvie''. De remarcat că, în lumina unei asemenea interpretări, pluralitatea de nume este tranzitorie, ,,mutarea'' eliminînd unul dintre nume şi menţinînd pe altul ca posibil pînă în momentul în care, şi aceasta fiind mutat, individul va ajunge la o situaţie onomastică normală.

Mutarea numelui scindează viaţa individului în raport cu care este operată în două părţi distincte[5]. Ea reprezintă o deviere rituală de la actul virtual de atribuire de nume unei persoane în măsură în care nu este satisfăcută condiţia ca obiectul actului de numire să fie un nou-născut nenumit. Numele ,,mutat'' este numele de botez.

,,Mutarea'' numelui se motivează :

— ,,că nu le place'' sau

— ca tentativă de înşelare a bolii.

În acest ultim caz actul de mutare a numelui echivalează cu (a) proclamarea ,,morţii'' individului numit cu numele anterior ,,mutării'' + (b) proclamarea ,,naşterii'' individului numit cu numele ulterior ,,mutării''. Am întîlnit, mai ales în Sîrbi, acte de ,,mutare'' a numelui : Bud *Ilie* devenit *Pătru* cînd a avut ,,bubele vîntului'', *Todosîie* Gherman devenită *Ioană* (,,*Todosîie* după nume strămoşesc. Îl ştiu numa ca prin ghis. Am leşinat. Am murit. Mi-am schimbat numele, mi-o zis *Ioană.* Mi-o mutat numele şi mi-o zis Ioană decît la şcoală în mătrică ,, — Gherman Ioană, S) o *Lăcrămioară* devenită *Ileană* (din cauză că ,,lăcrăma'').

Avînd drept adresant boala, actul de mutare a numelui este însă menit nu numai să o *deconcerteze,* ci şi să o *intimideze.* Aşa se justifică numele ,,tare'' = *Lup*(*ă*) *Ursu.* L-a dobîndit, în Sîrbi, Lupă Ciceoaie cînd a avut ,,îmbătăciune de cap'', un *Ursu* e pomenit în Breb.

LA CLASSIFICATION PAR LES NOMS

En examinant la sémiotique naturelle des actes de nommer quelqu'un, à Sîrbi et Breb (Maramureş), l'auteur distingue entre les actes par lesquels on assigne un nom à quelqu'un et les actes par lesquels on fait usage du nom de quelqu'un.

Les actes par lesquels on assigne un nom à quelqu'un sont asymétriques.

Au niveau de la structure profonde, l'acte par lequel on assigne un nom à un objet humain est un acte rituel et l'acte par lequel on assigne un nom à un objet non humain est un acte non rituel.

L'acte par lequel on assigne un nom est normal s'il y a accord entre la classe de l'objet et la classe du nom : l'objet de l'assignement d'un nom d'animal est nécessairement un animal, l'objet de l'assignement d'un nom de personne est nécessairement une personne, etc.

Celui qui assigne un nom est intérieur au village seulement pour les cas où l'objet nommé est un animal ou une personne (et non pour ceux où l'objet nommé est une lignée, un village).

Par rapport à l'acte normal d'assigner un nom à un animal, on a rencontré à Sîrbi et Breb les déviations suivantes : (1) l'objet nommé n'appartient

---

[5] Cf. Russell, *Langage et verité*, Flammarion, Paris, 1970, care vorbeşte despre porţiunile cu nume diferite din viaţa lui *Avram-Abraham.*

pas aux classes d'animaux qui reçoivent des noms et (2) on assigne un nom de personne à un animal.

L'attitude des informateurs à l'égard des noms de personne est caractérisée par les faits suivants :

— ils ne rejettent pas explicitement les noms traditionnels,
— ils n'acceptent pas explicitement les noms non traditionnels,
— ils ne justifient pas d'emblée les noms traditionnels,
— ils justifient d'emblée les noms non traditionnels.

Dans l'acte rituel d'assigner un nom à une personne on peut répartir sur la même personne ou sur des personnes différentes le choix et la validation du nom choisi. Dans la cas d'un conflit de choix c'est la personne la plus proche du nouveau-né qui impose le nom de baptême (le nom de l'individu à l'intérieur du village) les autres ayant droit à l'imposition du nom matricole (le nom de l'individu à l'extérieur du village).

L'acte rituel de changer le nom de quelqu'un est une déviation par rapport à l'acte normal d'assigner un nom. On y proclame en fait, la mort onomastique de l'individu X et la naissance onomastique de l'individu Y.

CRONICĂ

PARTICIPAREA INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR LA ACŢIUNI CULTURAL-ŞTIINŢIFICE ORGANIZATE ÎN JUDEŢELE ŢĂRII

În cadrul orientării generale către sporirea eficienţei activităţii de cercetare ştiinţifică, printr-o cît mai strînsă şi directă utilitate a muncii ştiinţifice în slujba necesităţilor concrete ale vieţii economice şi social-culturale, Institutul de etnografie şi folclor, ca unitate ştiinţifică a Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, acordă în planul său de activitate ponderea cuvenită preocupării ca roadele cercetării sale de specialitate să se valorifice nu numai prin lucrări concepute sub perspectiva laturii teoretice şi fundamentale, ci şi prin alte căi şi forme menite să facă simţită prezenţa nemijlocită a cercetării în activitatea cultural-ştiinţifică practică şi operativă. Prin aceasta munca studioasă în domeniul etnografiei şi folclorului îşi aduce contribuţia sa specifică la creşterea ritmului şi calităţii necesare acţiunii de ridicare a nivelului de cunoştinţe şi al educaţiei socialiste a maselor, în spiritul iniţiativei stimulate de Partidul Comunist Român.

Dacă cercetarea fundamentală se concretizează, în continuare, în munca migăloasă şi metodică de elaborare a *Atlasului etnografic al României* şi a *Colecţiei naţionale de folclor*, Institutul realizează între timp o serie de cercetări concrete (îndeosebi pe bază de contract), căutînd necontenit şi alte modalităţi de lucru operativ, colaborînd la mulţimea şi varietatea activităţii cultural-ştiinţifice pentru rezolvarea unor sarcini ce decurg din cerinţele efortului general al frontului ştiinţei, culturii şi educaţiei socialiste.

Una dintre aceste modalităţi este participarea activă a cercetătorilor Institutului la numeroasele acţiuni cultural-ştiinţifice desfăşurate în ultima vreme pe tot cuprinsul ţării ca : sesiuni ştiinţifice, simpozioane, mese rotunde, organizate adesea odată cu diverse alte manifestări cultural-ştiinţifice şi artistice precum : vernisaje de muzee şi expoziţii, ,,zile'', ,,săptămîni'' şi ,,luni'' ale culturii, concursuri şi festivaluri folclorice judeţene, regionale sau republicane.

Cercetătorii Institutului desfăşoară cu aceste prilejuri o muncă rodnică de colaborare şi îndrumare ştiinţifică, folosind cunoştinţele lor în elaborarea de comunicări ştiinţifice, participînd la discuţii şi la lucrările juriilor de specialitate, sprijinind adesea efectiv munca de organizare a sesiunilor, expoziţiilor, concursurilor şi festivalurilor respective. Chiar şi simpla enumerare a unor atare acţiuni constituie obiectul unei bogate cronici care merită a fi evocată din bilanţul realizărilor, rezultînd din planul de activitate al Institutului pe anul 1971.

Menţionăm numai comunicările ştiinţifice susţinute de cercetătorii Institutului cu prilejul unor atare manifestări :

— I. Drăgoescu, *Documente inedite privind preocupările Astrei pentru promovarea meşteşugurilor în Transilvania* (la simpozionul organizat în cinstea celei de-a 50-a aniversare a P. C. R., Zalău — ianuarie) ;

— L. Georgescu, *Folclorul gorjenesc în colecţiile Institutului de etnografie şi folclor* (la înfiinţarea cercului folcloriştilor gorjeni, Tg. Jiu — februarie) ;

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 2, p. 157–169, Bucureşti, 1972

— M. Kahane, *Metoda de cercetare a folclorului*;

— M. Brătulescu, *Metafora în poezia populară* (în cadrul lunii culturii vrîncene, Focşani şi Panciu, februarie — martie);

— E. Nestor, *Integrarea folclorului în contemporaneitate*;

— A. Bucşan, *Dezvoltarea folclorului coregrafic contemporan*;

— A. Bărbulescu, *Permanenţa creaţiei populare*;

— M. Dancău, *Valorificarea tradiţiei etnografice buzoiene* (la simpozionul ,,Creaţia tradiţională şi integrarea ei în contemporaneitate'', Buzău — martie);

— G. Habenicht, *Tradiţional şi nou la constructorii de fluiere vîlceni* (la sesiunea ştiinţifică în cinstea semicentenarului P. C. R., R. Vîlcea — aprilie);

— T. Alexandru, *B. Bartók şi folclorul românesc*;

— A. Bucşan, *Folclorul coregrafic harghitan*;

— I. Herţea, *Muzica jocurilor populare harghitane* (la zilele folclorului harghitan, Miercurea Ciuc — aprilie);

— Al. Amzulescu, *Folclorul bucovinean* (la simpozionul organizat cu prilejul primei ediţii a concursului de etnografie şi folclor ,,S. Fl. Marian'', Suceava — mai);

— Al. Amzulescu, *Lirica olteană în contextul vieţii folclorice contemporane*;

— St. Fotino, *Aspecte funcţionale ale cîntecului de cătănie*;

— I. Herţea, *Muzica populară în mass-media* (la sesiunea ştiinţifică cu prilejul celei de-a doua ediţii a festivalului şi concursului ,,M. Tănase'', Craiova — mai);

— R. O. Maier, *Viticultura în zona Moldova-Veche* (la sesiunea ştiinţifică organizată de Muzeul din Goleşti, Goleşti — mai);

— I. Vlăduţiu, *Cercetarea etnografică şi folclorică contemporană*;

— R. Vulcănescu, *Nicolae Popa — un creator de măşti*;

— R. Maier, *Vărăritul în zona Bicazului*;

— G. Comanici, *Aspecte ale cercetării obiceiurilor calendaristice în nordul Moldovei*;

— S. Ispas, *Aspecte ale cîntecului epic moldovenesc* (la sesiunea ştiinţifică din cadrul festivalului folcloric al Slănicului, Slănic (Bacău) — iulie);

— I. Vlăduţiu, *Ocupaţiile tradiţionale în Vrancea* (în cadrul zilelor folclorului vrîncean, Focşani — iulie);

— I. Vlăduţiu, *Legături culturale între populaţia de pe ambele versante ale Carpaţilor* (la simpozionul ştiinţific vîlcean, Vaideeni — iulie);

— T. Alexandru, *Despre învăţarea cîntatului la instrumentele muzicale populare*;

— G. Habenicht, *Instrumentele muzicale populare în muzee*;

— I. Herţea, *Organologia populară în credinţe şi legende* (la sesiunea ştiinţifică din cadrul festivalului instrumentelor muzicale populare, Tr. Severin — iulie);

— N. Manafi şi R. Răutu, *Metoda de cercetare şi de culegere a folclorului* (la tabăra organizată de C. C. al U. T. C., Cîmpeni — iulie);

— I. Vlăduţiu, *Probleme actuale ale cercetării etnografice în bazinul dunărean*;

— Al. Amzulescu, *Contribuţia judeţelor dunărene la bogăţia tezaurului folcloric naţional*;

— A. Bucşan, *Specificul coregrafic al văii Dunării*;

-- G. Habenicht, *Rolul acompaniamentului muzical în interpretarea cîntecului epic din cîmpia Dunării*;

— G. Comanici, *Aspecte ale cercetării obiceiurilor calendaristice din satul Pescari — jud. Caraş-Severin* (la sesiunea ştiinţifică din cadrul festivalului judeţelor dunărene, ,,Danubius '71'', Tr. Măgurele — septembrie);

— Al. Amzulescu, *Necesitatea depistării şi valorificării folclorului local* (la sesiunea ştiinţifică ,,Folclorul gălăţean'', Galaţi — Septembrie);

— E. Nestor, *Autentic şi stilizare în prezentarea cîntecului popular* (la sesiunea din cadrul festivalului şi concursului ,,Toamnă buzoiană'', Buzău — octombrie);

— R. Maier, *Elemente paleoetnografice în agricultură*;

— G. Comanici, R. Maier, *Sisteme arhaice de îmblătit și de păstrare a cerealelor*;

— G. Popa, *Plugul de lemn la sfîrșitul secolului al XIX-lea*;

— I. Drăgoescu, L. Vasilescu, *Reflectarea uneltelor tradiționale de arat în ornamentica populară* (la sesiunea științifică cu tema „Agricultura", Iași — noiembrie);

— I. Vlăduțiu, *Etnografia și viața contemporană*;

— C. Bărbulescu, *Povestitul în zona Crișului Negru*;

— M. Kahane, *Folclorul muzical în zona Crișului Negru*;

— L. Georgescu, *Cîntecele tineretului în zona Crișului Negru*;

— I. Herțea, *Observații asupra unor obiceiuri de iarnă din subzona Tinca*;

— C. Costea, *Dansul popular din zona Crișului Negru*;

— R. Maier, *Locuința tradițională din Tinca și împrejurimi* (la sesiunea științifică din cadrul „Zilele folclorului bihorean", Oradea — noiembrie);

— E. Cernea, *Folclorul muncitoresc și creația populară contemporană* (la sesiunea organizată cu prilejul festivalului folcloric „Cîntec nou în Mehedinți", Tr. Severin — decembrie);

— C. Eretescu, *Exogamia comunităților sătești maramureșene și unitatea folclorică a zonei*;

— R. Răutu, *O străveche practică populară medicală — desfăcutul*;

— I. Șafarica, *Studierea familiei din perspectiva unor discipline moderne* (la simpozionul organizat în legătură cu festivalul obiceiurilor de iarnă din Maramureș, Baia Mare — decembrie).

AL. I. AMZULESCU

O IMPORTANTĂ MANIFESTARE ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ: SEMINARIUM ETHNOLOGICUM

În toamna anului 1971 a avut loc în regiunea răsăriteană a Slovaciei „Seminarium Ethnologicum" inițiat și organizat de Catedra de etnologie și Institutul de etnologie al Universității Komensky din Bratislava. El continuă laborioasa activitate a celor trei ediții precedente, prima avînd loc în 1968 în zona Špišska Béla din regiunea Poprad; în anul care a urmat, „Seminarium ethnologicum" s-a ținut într-o altă zonă, deosebit de interesantă sub raport etnografic, anume în Liptovska — Teplička, iar în 1970 în partea nordică a Oravei.

Tematica, precum și metodele de desfășurare a lucrărilor au fost variate de la un seminar la altul, dîndu-se în acest fel posibilitatea tinerilor care doresc să se formeze în acest domeniu să capete cunoștințe multilaterale. Astfel, primul seminar a fost politematic, studenți din numeroase universități prezentînd referate pe diverse probleme etnografice și folclorice. Tematica celui de-al doilea seminar a fost axată pe probleme privind agricultura, creșterea animalelor, alimentația, mijloacele de transport tradiționale; de această dată au expus prelegeri pentru participanți cunoscuți specialiști din diverse țări europene, cum sînt prof. Mattheas Zender (R.F. a Germaniei), B. Bratanič (R. S. F. Iugoslavia), H. Rasmussen (Danemarca), A. Fenton (Anglia) ș. a. Aspectele de viață socială și cu deosebire obiceiurile legate de viața familială, obiceiurile de peste an, obiceiurile legate de muncă, medicina populară, viața socială în mediul rural au constituit problematica de lucru a celui de-al treilea seminar etnologic.

Interesul deosebit manifestat pentru lucrările acestui seminar este pe deplin ilustrat de faptul că în 1971, la cea de-a patra ediție a sa, au participat studenți de la zece universități din cinci ţări (de la Universitatea din Bratislava, de la Universitatea din Varşovia, de la Universitatea din Cracovia, de la Universitatea din Poznan — R. P. Polonă, de la Universitatea din Belgrad, de la Universitatea din Zagreb, de la Universitatea din Ljubliana — R. S. F. Iugoslavia, de la Universitatea din Debreţin — R. P. Ungară, de la Universitatea din Götteborg şi Universitatea din Lund — Suedia). Este semnificativ, în sensul celor menţionate mai sus, că alături de studenţi la lucrările seminarului etnologic au luat parte şi tineri absolvenţi şi cercetători din cadrul unor muzee etnografice.

Prin problematica şi metodologia de lucru a seminarului etnologic se urmăreşte în principal să se asigure pentru participanţi o riguroasă şi eficientă practică de teren, îmbinată cu consultaţii tematice pe parcursul desfăşurării lucrărilor, date de specialişti din diverse ţări europene. În acelaşi timp însă se urmăreşte ca înregistrarea faptelor de etnografie şi folclor să fie făcută cu maximum de exigenţă metodologică, astfel încît materialele culese să poată intra în arhiva ştiinţifică a Institutului de etnologie şi să constituie temeiul alcătuirii unor studii de etnografie şi folclor asupra temelor cercetate.

O notă distinctivă i-o conferă acestui ,,Seminarium Ethnologicum'' împrejurarea că în cadrul lucrărilor sale se realizează de fapt o confruntare de concepţii şi metode de cercetare etnografică şi folclorică, aplicate în diverse instituţii de specialitate din diferite ţări europene, se realizează un rodnic schimb de experienţă pe planul metodologiei de cercetare în acest domeniu. Prin aceasta ,,Seminarium Ethnologicum'' şi-a dobîndit, pe drept cuvînt, reputaţia unei prestigioase manifestări ştiinţifice internaţionale.

În anul 1971 problematica de cercetare şi experiment a fost axată pe probleme privind arhitectura populară şi locuinţa, portul popular, alimentaţia, agricultura, viaţa pastorală. Grupele de lucru pe problemele menţionate au fost conduse de specialişti din ţara gazdă sau de către specialişti invitaţi din alte ţări, respectiv prof. Iakiv Prilipko de la Institutul de etnografie şi folclor din Kiev — U. R. S. S. (port popular), dr. Ivan Balassa, directorul Muzeului Agriculturii din Budapesta — R. P. Ungară. (agricultură), prof. A. Robotycki de la Universitatea din Cracovia — R. P. Polonă, şi dr. J. Kantar, şeful Secţiei etnografice în aer liber a Muzeului etnografic din Martin — R. S. Cehoslovacă (arhitectură populară), dr. Ion Vlăduţiu — R. S. România (viaţă pastorală), dr. Michael Markus de la filiala din Košice a Academiei slovace de ştiinţă — R. S. Cehoslovacă (alimentaţia). La lucrările Seminarului etnologic au participat de asemenea cunoscuţi specialişti cehoslovaci în domeniul etnografiei — dr. St. Mruškovič, directorul Muzeului etnografic din Martin, dr. Jaroslav Štika de la Filiala din Brno a Academiei cehoslovace de ştiinţe, dr. I. Koma, directorul Muzeului din Prešov, un grup de muzeografi ai Secţiei în aer liber a Muzeului etnografic din Martin ş. a. Coordonarea acestei manifestări ştiinţifice internaţionale a fost asigurată de către prof. Jan Podolak, şeful Catedrei de etnologie şi directorul Institutului de etnologie al Universităţii Komensky din Bratislava.

Scopul cercetărilor întreprinse în cadrul celei de-a patra ediţii a ,,Seminarium-ului Ethnologicum'' a fost de a studia pe bază de investigaţie concretă relaţiile interetnice slovaco-ucrainene (aceştia din urmă folosesc pentru a se autodenumi termenul ruteni) în partea de răsărit a Slovaciei. Considerîndu-se lucrările din 1971 ca *o etapă* de cercetare concretă a acestei vaste teme, investigaţia a fost realizată în cîteva sate selecţionate din raionul Stara Lubovna şi în cîteva sate alese anume din zona Levoča. Au fost alese, astfel, un sat de gurali slovaci (Kolačkov), un sat slovac reprezentativ din regiunea Šariš (Plavnica) şi alte trei sate reprezentative de crescători de animale şi agricultori ucraineni (ruteni) din zona amintită (Yakubany, Šarišske Yastrabe, Malyi Lipnik). În zona Levoča au fost de asemenea studiate cinci sate selecţionate pe baza unor investigaţii prealabile (Uloža, Torisky, Višne Ruzbahy, Nižne Ružbahi, Olšavica).

Discuţiile fructuoase ce au avut loc cu regularitate, atît în cadrul grupelor de lucru, cît şi în cadrul unor şedinţe comune de dezbateri, au contribuit eficient la conturarea unor concluzii asupra problemelor investigate, au pus în evidenţă metodologia de lucru aplicată în cercetare de diverse şcoli europene de etnografie, făcîndu-se un schimb util de părere şi în această privinţă.

Ne vom opri în continuare numai asupra cîtorva dintre problemele deosebit de interesante care au fost investigate în zonele amintite. Unele din ele prezintă interes și pentru cunoașterea mai adîncă a relațiilor culturale româno-slovaco-ucrainene.

Raportul strîns existent între agricultură și creșterea animalelor este pe deplin ilustrat de realitatea etnografică a zonelor cercetate, Stara Lubovna și Levočă. Pînă în zilele noastre sistemul de agricultură în terase își menține aici întreaga pondere. În unele cazuri terasele încep chiar de la marginea așezării. Studierea toponimiei locale ne-a condus la concluzia că unele părți de hotar care astăzi sînt folosite în exclusivitate pentru cultivarea cartofului sau a unor cereale serveau în trecut ca pășune pentru animale. Există, spre pildă, încă și azi denumirea de *kosar* în hotarul satului Kolačkov, unde azi terenul e folosit pentru agricultură, dar care, după cum arată toponimicul legat de creșterea animalelor, a avut în trecut o altă întrebuințare.

Unul dintre elementele care vorbesc în mod grăitor despre caracteristicile etnografice ale ocupației pastoral-agricole ale populației studiate au fost în trecut sălașele, în termen local *maidane*, construite în genere la o distanță nu prea mare de sat. Între acestea și gospodăria respectivilor proprietari din sat s-a menținut o strînsă și permanentă legătură. Astăzi aceste sălașe se află în plină transformare, formele tradiționale lăsînd locul altora mai noi. De altfel numărul sălașelor de factură tradițională a scăzut foarte mult datorită schimbărilor petrecute în structura ocupației populației satelor studiate.

Este însă important de relevat împrejurarea că în aceste zone cunoștințele despre viața pastorală sînt încă puternice în cultura populației locale. Este bine cunoscut faptul că și în zonele la care ne referim colonizarea valahă și-a pus amprenta asupra păstoritului. Interesant e faptul că, pînă în zilele noastre, se regăsesc dovezi ale influenței păstoritului românesc în terminologie în cultură și în sistemul de organizare a păstoritului local. Am întînit încă în uz termeni cu aceeași semnificație ca și în păstoritul nostru ca : *bač*, *brindza*, *urda*, *žentica* (se pronunță, ,,jentiță''), *bojtar*, *vatra*, *géleta* [,,găleată''], *merindja* [,,merinde''] ș. a., unelte cu formă similară celor folosite în unele zone de la noi, tehnici similare de prelucrare a derivatelor laptelui, aspecte asemănătoare în sistemul de organizare al acestei ocupații. Mi se pare interesant de consemnat, în legătură cu cele relevate mai sus, un experiment efectuat într-unul din satele zonei Stara Lubovna : reconstituind în cadrul unei gospodării din sat aspectele vechi, tradiționale, ale locuinței, ca și a componentelor gospodăriei, cu o femeie în vîrstă de aproximativ 45 de ani, casnică, și care nu se ocupase în mod deosebit cu creșterea animalelor la sălașe, i-am arătat un tip de interior de stînă din Carpații orientali, întrebînd-o dacă a văzut pe undeva ceva asemănător. Răspunsul a fost prompt — este casa baciului (bač) — și femeia a început să numească vatra, celelalte accesorii ale vetrei, precum și o parte din uneltele de la stînă.

În ceea ce privește viața pastorală propriu-zisă se pot constata evidente modificări mai ales sub raportul culturii materiale. Stînele studiate mențin doar parțial vechea împărțire tradițională în două încăperi ; stînele sînt azi construite, de regulă, din tăblii de scîndură, ușor transportabile și care se pot deci muta dintr-un loc în altul în fiecare an.

La o concluzie interesantă ne conduce examinarea datelor concrete privitoare la uneltele pastorale folosite la stînele din cele două zone studiate. Se constată că îndeobște se menține cu putere forma uneltelor, dar s-au produs schimbări în ceea ce privește materialul din care sînt confecționate. Prin urmare este vorba de o integrare a unor elemente de cultură tradițională, adoptate la necesitățile actuale de efectuare a muncii cerute de această ocupație. Remarcabile sînt și schimbările ce se petrec în modul de viață al păstorilor. În această privință, în interiorul stînei, s-au produs schimbări esențiale. Vatra a fost scoasă alături, creîndu-i-se un loc anume, iar interiorul stînei a fost special amenajat pentru a avea un anume confort. În același scop, a fost adusă în unele stîne și mașina de gătit.

Studiile efectuate în cadrul acestui seminar au adus contribuții noi și cu privire la arhitectura populară, la costumul popular, la alimentația tradițională, la agricultura populației din zonele

Stara Lubovna și Levočă și care ar putea face obiectul unor studii aparte. Nu mai puțin interesant ar fi de realizat un studiu comparativ și în problemele referitoare la creșterea animalelor. Prin nota noastră ne-am propus doar să relevăm însemnătatea pe care o are ,,Seminarium Ethnologicum'' nu numai ca acțiune de pregătire a tinerelor cadre în acest domeniu, ci și ca manifestare științifică internațională pe planul cercetării ca atare.

ION VLĂDUȚIU

SIMPOZIONUL DE SEMIOTICI AUDIO-VIZUALE (URBINO 26—31 IULIE 1971)

Organizat — cu perfectă ospitalitate — de Centrul internațional de semiotică și lingvistică de pe lîngă Universitatea din Urbino, în cadrul unei serii de reuniuni internaționale care s-au succedat în tot cursul lunii iulie anul trecut (privind semantica lingvistică, semantica literaturii, semiotica mitologiei și a folclorului), ,,Simpozionul de semiotici audio-vizuale'' a întrunit, în fapt, mai multe serii paralele de manifestări : comunicări (și dezbateri consecutive), ,,mese rotunde'', prelegeri, discuții directe între participanți. Multiplicitatea diversă a contactelor a prilejuit o bună cunoaștere reciprocă a punctelor de vedere, cu atît mai necesară cu cît, prin însăși natura temei întîlnirii, formația și sferele de preocupări ale participanților erau foarte diferite.

Diversitatea domeniilor și — aparent — a metodelor de lucru care s-au confruntat la Urbino a avut consecințe incontestabil pozitive — probabil scontate de organizatori —, în primul rînd prin aceea că a demonstrat din nou, aducînd un plus vădit de *cunoaștere*, legitimitatea și unitatea semioticii ca disciplină umană de sinteză capabilă să slujească cu un același aparat preceptual și metodic general cîmpuri de cercetare de regulă distante și aparent inechivalabile, precum dansul și arhitectura, tehnica tipăriturilor și arheologia clasică.

Pe lîngă faptul de ordin principial că a demonstrat practic nu numai posibilitatea ci și *necesitatea* vitală a dialogului semiotic al disciplinelor diverse, simpozionul a înregistrat și notabile rezultate noi în domeniile particulare reprezentate de fiecare din participanți. Ne vom mărgini să rezumăm cîteva.

În comunicarea sa, consacrată preliminariilor unei teorii semiotice a fotografiei (*Travaux d'approche pour une sémiotique de la photographie*), prof. René Lindekens (Univ. din Bruxelles), pornind de la definirea condițiilor generale ale codajului propriu comunicării prin imagine (respectiv ale codului iconic propriu-zis) — concurență de trăsături pertinente, decupajul ,,morfemelor'' iconice, constituirea de ,,simulacre semantice'' —, a expus rezultatele unui interesant experiment. Odată socotite ca *date*, elementele semantice ale unor fotografii în culori luate ca atare, fără ,,legendă'' (și reprezentînd, de exemplu, peisaje alpine, hoteluri turistice etc.), au fost adăugate fiecărei imagini, de către experimentator, texte publicitare, lingvistic mereu aceleași, cărora le-a fost variată doar calitatea caracterelor tipografice utilizate. S-a cerut apoi unui număr de subiecți să descrie verbal ,,ce vrea să spună'' mesajul complex rezultat din îmbinarea componenților tipografici, iconici și lingvistici. Analiza răspunsurilor, cu ajutorul unei grile semice (comportînd termeni precum *calm, confort, aer liber, lux, delicatețe, modernitate, impresie de vechi, rigiditate, demnitate, solitudine etc.*), a pus în evidență regularități uimitoare, incontestabil semnificative, în variația reacțiilor verbale, conforme varierii tipurilor de caractere tipografice folosite. De aici și pînă la o semiotică a caracterelor tipografice — ca fenomen cultural complex — nu ar mai fi decît un pas.

Prof. Salvator Garcia Bardon (Univ. din Louvain) în cadrul schiței unei posibile semiotici a televiziunii (*Pour une sémiotique télévisuelle*) a descris procesul agregării sensului prin combinarea pe ecran de sunete şi impulsuri luminoase în *structuri sonologice-fotologice*→*structuri semantice* →*structuri sintactice*, caracterizate de reguli de redundanţă şi rescriere (în sens tranformaţional). Structurile se definesc reciproc pe bază de matrice de clasificare, la rîndu-le întemeiate, la nivelul semnificantului, pe sisteme de exlusiune *vizuale* (culoare, proxemică, mişcare) şi *auditive* (volum, tonalitate, timbru, ritm, viteză, reverberaţie, durată, frazare). Sistemul mijloacelor T. V. se defineşte apoi extrinsec, prin raportare la ,,sistemul intenţiilor'' realizatorilor. *Specificul* discursului televizual ar fi de regăsit într-un plan meta-semantic, definit de ,,sentimentul autenticităţii imediate", care ar conota mesajul T. V.

De un cert interes pentru tehnica analizei obiectelor culturale a fost comunicarea lui Jacques Bertin (CNRS — Paris), *Le traitement graphique de l'information*, care a expus pe larg procedura de analiză, de inspiraţie informatică, elaborată de arh. Dinu Theodorescu de la Institutul de arheologie din Bucureşti. Este vorba de clasificarea a 82 specimene de capiteluri ionice (reprezentînd cvasitotalitatea capitelurilor ionice cunoscute, non,,standardizate"), descrise fiecare în termenii a 78 de indicatori (e vorba deci de 78 × 82 = 6396 de date dispuse într-un tablou cu dublă intrare). Măsurile metrice sînt transcrise cu ajutorul a 9 clase vizuale ordonate de la alb la negru (3 clase ,,slabe", 3 clase ,,medii", 3 clase ,,forte"), iar indicatorii descriptibili în termeni de dicotomii — notaţi cu alternativa negru (prezenţă)/alb (absenţă). Rezultă un tablou matricial alcătuit de contrastele între *alb* şi (,,mai mult sau mai puţin'') *negru*, ambele ,,culori'' fiind dispuse în grupări de patrulatere echilaterale. Gruparea în interiorul tabloului se poate face după criterii diverse, în primul rînd însă *în ordine cronologică* (cronologia capitelurilor, în cazul dat, fiind bine cunoscută) sau, respectiv, *în ordine sistematică*, ignorînd cronologia şi uzînd numai de contiguitatea de structură. Deoarece volutele sînt, după toate probabilităţile, componentul cel mai original şi cel mai spectacular al capitelului ionic, ele au fost luate ca bază a tipologiei. Interpretarea critică a tuturor complicaţiilor acestor două tipologii complementare fundamentale rămîne de făcut. Neîndoielnic apare totuşi încă de pe acum faptul că, aşa cum observa pe bună dreptate J. Bertin, ,,tratamentul grafic — precum cel expus — are însuşirea *unică* de a înfăţişa în acelaşi timp şi *grupările* şi *totalitatea informaţiei elementare* din care acestea sînt constituite".

Interes precumpănitor metodologic a avut şi comunicarea *Arhitectural Elements of Different Levels of Detail as Signs for Identifying the Social Function of Buildings*, prezentată de prof. Martin Krampen (Institutul pentru arte din Ulm). Folosind serii de *desene schematice* (calchiate pe conturURile unor fotografii de clădiri) în care au fost introduse progresiv — în cursul experienţei — diverse detalii indiciale suplimentare reproduse din fotografiile originare, prof. Krampen a stabilit, pe temeiul anchetării unui număr de subiecţi (inclusiv studenţi în arhitectură), existenţa de contingente de detalii hiperrelevante care determină imperativ (*indiferent* de calificarea profesională a observatorului potenţial !) clasarea unei clădiri date (percepută prin conturul şi numărul de detalii strict programat al testului) într-o categorie sau alta de construcţii (fabrică, şcoală, spital, biserică, bancă etc.).

Caracter net teoretic a avut în schimb comunicarea prof. Umberto Eco (Universitatea din Milano) : *Analyse componentielle du signe architectural* (*La colonne*). Obiectul semiotic — în speţă *coloana* ca element arhitectural — a fost definit în procesul unei re-gîndiri generale a nivelului semiotic al culturii şi al categoriilor corespunzătoare ale acestuia (*significans*/ *significatum*, conotaţie/ denotaţie, formă/ conţinut, unităţi elementare — ,,sememe arhitecturale" —, sintaxă etc.). Practic, analiza *coloanei* ca morfem arhitectural e realizată cu ajutorul unei adaptări raţionale a grafelor preconizate în teoria analizei componenţiale a sensurilor lingvistice elaborată de Katz şi Fodor, respectiv Katz şi Postal. Evident, principalul obiectiv al analizei îl constituie analiza nivelului conotaţional şi totodată a modului în care denotaţia coloanei, ca piesă arhitectonică, este în măsură să reclame decuparea, în ,,exterior", a unui număr dat de contexte categoriale generatoare de categorii corespunzătoare de conotaţii.

O comunicare de remarcabil interes a prezentat cercetătoarea Francine Lancelot (CNRS şi Musée des Arts et traditions populaires Paris) : *Un essai de codage de la danse.* Pe temeiul materialului coregrafic cules în sudul Franței (Languedoc, Provence) autoarea a stabilit un număr de categorii analitice : patru componenți ai mișcării, la care autoarea reduce convențional ansamblul sincronic al nivelelor dansului (*sprijin, deplasarea, poziția gambei libere, ritm*) și cinci categorii sintactice (*enunț, parte, secvență, stereotip, element simplu*). Cu ajutorul rețelei de categorii menționate, autoarea analizează rezumativ un corpus alcătuit din șapte farandole provensale și stabilește reperele unei clasificări provizorii. Țelul îndepărtat al autoarei — pentru care analiza prezentă constituie doar unul din primii pași — este tipologia generală a dansurilor populare franceză și determinarea de criterii care să asigure o fermă deslușire a ceea ce poate fi socotit vocabular coregrafic arhaic de ceea ce e împrumut recent sau „reinventare'' modernă.

În sfîrșit, Anca Giurchescu și Radu Niculescu (IEF — București) au prezentat, sub titlul *Thèses sur la structure de la danse folklorique*, sinteza unei lucrări mai vaste consacrate teoriei și metodei coreologiei. Autorii au redefinit conceptul de *dans*, au precizat planurile necesare ale abordării fenomenului și au descris conceptele și procedurile fundamentale ale unei gramatici a dansului, susceptibile de universalitate.

Simpozionul de la Urbino a fost, pentru semioticile audio-vizuale, un bun examen de *status artis*.

RADU NICULESCU

CONFERINȚELE C.I.M.P. ȘI C.I.D.E.M.

(Kingston-Jamaica, 1971)

Între 25 august și 4 septembrie 1971 s-au desfășurat la Kingston în Jamaica lucrările celei de-a 21-a Conferință a Consiliului internațional al muzicii populare [Internațional Folk Music Council], cea de-a 20-a Adunare generală și ședințele Comitetului executiv CIMP. Concomitent s-au desfășurat și lucrările Comitetului CIMP pentru radio-televiziune și film sonor, precum și a 3-a Conferință interamericană de etnomuzicologie și a 6-a Adunare generală a Consiliului interamerican de etnomuzicologie [Consejo Interamericano de Musica] — CIDEM. Mai toate ședințele de comunicări au fost comune. Gazdele nu au precupețit nici un efort ca totul să decurgă în cele mai bune condiții. Participanții au avut prilejul să cunoască nemijlocit unele aspecte ale minunatei muzici populare jamaicane. Au participat aproximativ 150 de specialiști din 27 de țări.

Un număr de 26 de comunicări, urmate de discuții, au dezbătut felurite probleme ale folclorului muzical și coregrafic, cu osebire cele trei teme principale ale Conferinței CIMP, și anume : 1. Rolul muzicii și dansului popular în educație ; 2. Procesul aculturalizării în muzica și dansul popular și 3. Impactul tehnologiei electronice cu practica și studiul muzicii și dansului popular.

Seria de comunicări a fost deschisă de cercetătoarea Olive Lewin din Kingston (Jamaica) cu o cuprinzătoare expunere asupra folclorului muzical jamaican : o privire retrospectivă, o analiză a situației contemporane și a perspectivelor de viitor. Și alți cercetători s-au ocupat de prezentarea și punerea în discuție a unor categorii folclorice din diferite țări ale lumii : Ivy Baxter (Jamaica), Mura Dehn (SUA), Maria Esther Grebe (Chile), Roel Pineda (Peru), Luis Felipe Ramon y Rivera (Venezuela), David Rycroft (Anglia) și Bonnie Wade (SUA). Expunerile lor— îndeosebi — au fost bogat ilustrate de documente sonore, diapozitive și filme. Înfățișarea unor metode și tehnici de lucru i-au preocupat pe cercetătorii Ana Maria Locatelli de Pérgamo (Argentina) și Alice M. Moyle (Australia), unele probleme de organologie pe George List (SUA) şi Andrew Tracey (Republica Sud-Africană), iar chestiunile de terminologie — cercetate de un grup special de studii — au fost dezbătute de Radmila Petrovici (Iugoslavia) şi Luis Felipe Ramon y Rivera (Venezuela).

O bună parte din conferenţiari s-au referit la multiple probleme legate de procesul aculturalizării : John Blacking, Elizabeth Brandon, Adrienne Kaeppler, Robert Kauffman, Mark Slobin (SUA) şi Poul Rovsing Olsen (Danemarca). În schimb numărul celor care s-au ocupat de aplicarea tehnologiei electronice moderne în cercetarea muzicii populare a fost redus : Robert A. Chipman şi Stephen Erdely (SUA), Kriester Malm (Suedia) şi Benjamin Suchoff (SUA). Acesta din urmă s-a ocupat de o temă care-l frămîntă de mai multă vreme : aplicarea maşinilor electronice de calcul la cercetarea muzicii populare culeasă de Béla Bartók, între care şi cea românească. Mult mai mare interes a stîrnit însă raportul dintre educaţie şi folclorul muzical : Tiberiu Alexandru (România), Sunni Bloland (SUA), Maria Esther Grebe (Chile), Mosunmola Omibiyi (Nigeria), Hugh Tracey (Republica Sud-Africană) şi Richard Waterman (SUA). Delegaţii ţărilor africane s-au arătat îndeobşte interesaţi de problema utilizării muzicii şi dansului popular în învăţămînt. Din amplele discuţii cu care au fost întîmpinate comunicările pe această temă s-a cristalizat ideea că fiecare popor e dator să-şi fundeze învăţămîntul muzical, în primul rînd, pe cîntecul său popular.

În comunicarea pe care am ţinut-o m-am referit la experienţa noastră în legătură cu învăţarea naiului la Liceul de muzică nr. 1 din Bucureşti. Instrumentul se însuşeşte pe cale orală, în cel mai curat spirit tradiţional. Elevii dobîndesc însă ample cunoştinţe muzicale (teorie, solfegii, armonie, contrapunct, istoria muzicii etc.), precum şi o cuprinzătoare cultură generală. Această educaţie complexă le deschide noi orizonturi. Aşa se explică faptul că mulţi dintre foştii discipoli ai lui Fănică Luca şi-au depăşit cu mult maestrul. Ducînd naiul mai departe, i-au lărgit repertoriul şi i-au perfecţionat tehnica. Caz tipic : Gheorghe Zamfir. Interesul cu care a fost primită această comunicare se înscrie în faima pe care creaţia muzicală a poporului nostru a cucerit-o pe toate meridianele. Am auzit cuvinte de caldă preţuire pentru muzica noastră populară, pentru ţara noastră, pentru poporul nostru.

În cadrul lucrărilor Comitetului Executiv CIMP, între altele, s-au stabilit temele conferinţei din 1973, care va avea loc după toate probabilităţile în San Sebastian (Spania) : 1. Rolul muzicii populare în educaţie ; 2. Muzica populară orăşenească şi relaţiile ei cu folclorul muzical tradiţional şi 3. Stiluri vocale. Prima temă a fost reprogramată la stăruinţa unor delegaţi africani, materializată într-o propunere scrisă, înmînată Adunării Generale de către Frank Pilgrim (Ghana).

Adunarea Generală a dezbătut unele modificări în litera regulamentului şi a ratificat alegerea Comitetului Executiv.

TIBERIU ALEXANDRU

MANIFESTĂRI FOLCLORICE ÎN R.P. BULGARIA

Printre numeroasele manifestări culturale menite să potenţeze caracterul jubiliar al celor două sărbători naţionale ale poporului bulgar, un loc proeminent l-au avut festivităţile folclorice. Găzduite în două localităţi de o deosebită atractivitate turistică, în plin sezon estival, ele s-au bucurat de o audienţă excepţional de largă, numărul participanţilor din ţară şi străinătate depăşind cu mult previziunile organizatorilor.

Koprivştiţa, orăşel situat în inima ţării, la altitudinea de 1060 m., într-o depresiune, ocrotită de coline împădurite şi plaiuri ale masivului Sredna Gora, este cunoscut în primul rînd pentru însemnătatea lui istorică. Panteon al trecutului revoluţionar al Bulgariei, Koprivştiţa a fost unul din principalele centre şi loc de declanşare a mişcării sociale care a marcat începutul Renaşterii naţionale, patrie a cîtorva dintre personalităţile politice şi culturale de prim rang ale acelei epoci (Liuben Karavelov, Todor Kableşcov, Gheorghi Benkovski, Ioachim Gruev, Kristo Danov şi alţii), leagăn al primelor instituţii de învăţămînt public din Bulgaria şi important nucleu de partizani în timpul războiului antifascist. De altfel întreaga aşezare, declarată oraş-muzeu, pare să fi încremenit cu înfăţişarea ei de acum două veacuri, cu cele cîteva sute de clădiri, parte din ele restaurate : case din lemn şi piatră, zugrăvite în culori luminoase, ce urcă în trepte pînă aproape de culmi, exaltînd pitorescul caracteristic arhitecturii urbane balcanice.

Pe obcina mare şi însorită de la marginea orăşelului a avut loc cea de-a doua ediţie a festivalului naţional de folclor. Formaţii şi solişti reprezentanţi ai tuturor raioanelor ţării şi-au desfăşurat programele, concomitent pe şase estrade, timp de două zile (7—8 august), de la orele 11 dimineaţa pînă la apusul soarelui. Urmărirea selectivă a punctelor din program, de către cei care şi-ar fi dorit o cuprindere cît mai variată a tipurilor de formaţii, a genurilor şi zonelor folclorice, a fost întrucîtva înlesnită de relativa proximitate a scenelor una faţă de celelalte ca şi de respectarea strictă a orarului şi a ordinii stabilite.

O primă remarcă demnă de reţinut este grija manifestată de organizatori pentru respectarea autenticităţii stilului folcloric tradiţional : de la portul fiecărui solist sau dansator pînă la tematica şi dimensiunile în timp ale fiecărei piese. Alături de cîntarea vocală solistică, acompaniată cel mai adesea de un singur instrument (caval, gaidă sau gădulcă), s-a reliefat cîntarea *neacompaniată*, scontînd pe expresivitatea emisiunilor vocale arhaice (precum vocea aspră, de piept, non-vibrato, cu articulaţii icnite, a cîntăreţelor din zona Rodopi sau emisia guturală de manieră orientală, cu ornamentaţie foarte bogată dar conturată limpede în cele mai mici detalii, a cîntăreţelor din împrejurimile Varnei), pe generozitatea ritmului, agogicei şi formei arhitectonice a cîntecului liric doinit. O pondere însemnată au avut-o aşa-numitele *grupe folclorice de cîntece*, întemeiate pe dialogul antifonic a două partide vocale feminine, care îşi încep fraza melodică pe durata ultimei silabe a partidei precedente. Impresia de ostinato pe care o dă ambitusul oligocordic (restrîns de obicei la terţă mică), mersul treptat, scurtimea frazei muzicale repetată de ambele părţi şi coeficientul mic de variabilitate este tulburată de jocul fascinant al disonanţelor de secundă mică şi mare (ivite prin împărţirea fiecărei grupe pe două, rar trei, voci) cu relaxări pe unison sau octave. Fenomenul, numit de muzicologii bulgari ,,diafonie'', pare a nu fi străin de prezenţa, în aceleaşi zone, a fluierului dublu. O formă (probabil) derivată pare să fie aceea a duetelor, terţetelor vocale, cu vogă crescîndă în mişcarea artistică de amatori. Printre puţinele grupuri vocale bărbăteşti care au evoluat în festival, o impresie puternică a lăsat-o corul satului Kutela (raionul Smolian), ale cărui cîntece, în majoritate haiduceşti-lirice, au răsunat într-un amplu şi omogen unison — pedala cimpoiului acompaniator sporindu-i efectul arhaizant.

Instrumentarul muzical folcloric a fost ilustrat prin participarea unui mare număr de solişti. Mai ales la : *caval* (fluier semitraversier, compus din trei segmente, liber la ambele capete, cu 7 + 1 orificii pentru degete şi alte patru pentru acordaj), *gaidă* (cimpoi, cu carabă simplă şi 6 + 1 + 1 orificii pentru degete), *gădulcă* (tip de vioară sprijinită în poziţie verticală, cu trei strune acordate cel mai adesea la^1 — mi^1 — la^{-1}, cu 1 — 6 corzi de rezonanţă şi timbru oarecum nazal). De mai mică frecvenţă au fost apoi fluierele *duduk* (cu dop şi 6 orificii), fluierul ciobănesc *ţafara* (semitraversier, din trestie, cu 6 + 1 orificii), *dvoianka* (fluier dublu cu dop şi 6 orificii), *kemené* (vioară obişnuită), *zurnaua*, totdeauna însoţită de *tapan* (tobă mare de tip daul), şi foarte rar *tamburină* (instrument de tipul guslei iugoslave). Nu au lipsit nici formaţiile instrumentale : de la taraful de acompaniament, compus din primele două sau trei instrumente menţionate, pînă la orchestra mare, de gaide ori de fluiere duduk. De un succes deosebit s-a bucurat orchestra pionerească de gădulci din satul Bîta, rn. Pazardjic, fiecare membru al ei (între 8 şi 11 ani) fiind capabil să susţină o parte solistică de virtuozitate.

În cadrul larg al tipului dominant de *horă* deschisă, cel mai adesea în ritm aksak, un loc distinct l-au avut jocurile de fete şi femei tinere, aşa-numitele *buenek* sau *daneţ*, cu paşi mărunţi şi egali, cîntate vocal, antifonic. Întîlnite mai cu seamă în estul Bulgariei, aceste dansuri împlinesc o funcţie ceremonială complexă, asemănătoare fiind în multe privinţe cu unele dansuri de şezătoare şi de nuntă de la noi. Dintre obiceiurile puse în scenă (cu mai puţină abilitate) menţionăm : ,,Peperuda'', ,,Lazaruvane'', ,,Gherman'' (scaloian), ,,Premuz'' (sîmbră), ,,Coleduvane'' ş.a Un interes aparte l-au stîrnit cele cîteva echipe pionereşti de *jocuri de copii*, numeroasele echipe de vîrstnici ca şi cetele de mascaţi carnavaleşti (,,Starţi'').

Festivalul s-a încheiat cu o paradă a portului popular, prezentată de artiştii amatori, ilustrînd ţinuta tradiţională printr-o mare varietate de croiuri, materiale, culori, podoabe şi de categorii zonale, sociale, de vîrstă, funcţionale şi istorice. Expoziţia cu vînzare a meşterilor populari bijutieri, ţesători, ceramişti, cioplitori în lemn, meşteri ai aramei şi fierului forjat — deschisă pe timpul serbărilor — a sporit interesul pentru această manifestare culturală de excepţie.

În aceeaşi localitate s-au desfăşurat apoi, între 9 şi 10 august, lucrările Conferinţei internaţionale pe tema ,,folclorul european şi epoca noastră''.

Subiectele comunicărilor şi discuţiile purtate au plecat de la realitatea specifică a ţării gazdă — păstrătoare a unui bogat tezaur de creaţie populară în plină vitalitate, după cum o dovediseră înseşi festivităţile din ajun —, ca să ajungă la problemele generale, de educaţie politică, socială şi estetică a maselor în condiţiile vieţii contemporane. După discursul de inaugurare, rostit de prof. Venelin Krastev, secretar al Uniunii compozitorilor bulgari, a luat cuvîntul candidatul în arte Todor Djidjev, care a trecut în revistă principalele probleme ce se ridică astăzi înaintea folclorului muzical bulgar, realizările şi dezideratele activităţii de valorificare multilaterală a acestuia. Pe acest făgaş s-au înscris apoi : teza Rainei Kaţzarova, savant emerit, despre locul horelor şi jocurilor folclorice în actualitatea bulgară, teza Anei Ilieva, de la Institutul de Muzicologie din Sofia, despre valorificarea scenică a dansurilor populare de către echipele de amatori, precum şi comunicarea prof. Christo Vakarelski, savant emerit, vizînd trecutul, prezentul şi perspectivele artelor meşteşugăreşti bulgare, şi comunicarea etnomuzicologului Todor Todorov despre evoluţia cîntecului tradiţional în epoca socialistă. Problemele evoluţiei actuale a cîntecului popular au fost puse în discuţie şi de unele comunicări ale delegaţilor străini. Astfel prof. Barbara Krader (Canada) a relevat o seamă de aspecte ale evoluţiei cîntecului popular nord-american, citînd analogii constatate cu prilejul vizitei de informare pe care a efectuat-o în România. Prelegerea a fost acompaniată de un şir elocvent de exemplificări sonore ; dr. Iaroslav Markl (R. S. Cehoslovacia) a făcut o succintă caracterizare a folclorului muzical ceh în prezent, lărgind sfera observaţiilor şi asupra problematicii de cercetare ştiinţifică a acestuia ; iar dr. Jerko Bezič (R. F. Iugoslavia) a comunicat despre folclorul muzical urban în Croaţia de azi. Comunicarea delegaţiei române (Iosif Herţea) a scos în evidenţă rolul particularităţilor stilistice şi structurale în menţinerea folclorului tradiţional.

O seamă de comunicări din partea bulgară au abordat relaţia dintre folclor şi creaţia profesionistă : prelucrarea cîntecului popular pentru corurile şi ansamblurile folclorice bulgare (Nicolai Kaufman, candidat în arte), interpretarea scenică a dansurilor populare (Violeta Consulova), metode de formare a tinerilor interpreţi de muzică populară (Vladimir Vladimirov, din Kotel), particularităţi ale şcolilor muzicale naţionale fondate în secolul XX (prof. V. Krastev), literatura bulgară şi folclorul (prof. P. Dinecov).

Adevăratul focar tematic al conferinţei l-a constituit însă importanţa rolului social pe care îl are tradiţia folclorică în viaţa contemporană. În fruntea acestui grupaj de prelegeri s-au aflat : comunicarea candidatului în arte, din Leningrad, Izali Semtzovski (*Două aspecte fundamentale ale studiului sociologic al folclorului muzical*) și aceea a cercetătoarei Inge Lammel, din Berlin (*Forme noi în creația muzicală din R.D.G.*), ale căror linii de convergență s-au întîlnit în problema raportului dintre folclor şi educaţie a tinerelor generaţii şi a maselor largi. Aceste din urmă chestiuni au fost intens dezbătute și în luările de cuvînt la care au participat atît autorii diferitelor comunicări cît şi o seamă de oaspeţi ai conferinţei precum : organologii de prestigiu dr. Erich Stockmann, din Berlin, și dr. Sárosi Bálint, din Budapesta, muzicologul Ludvik Bielawski din Varşovia, dr. Stoian Djudjev, de la Conservatorul de muzică din Sofia, Radmila Petrovič, din Belgrad, Gheorghe Gheorghiev şi Traico Procopie, din Scopie, etnomuzicologii Oskar Elschek şi Alica Elschekova, din Bratislava.

Zilele care au urmat conferinţei au fost dedicate unor întîlniri de lucru cu cercetători ai Institutului de muzicologie din Sofia. În cadrul acestor întîlniri s-au discutat comparativ diferite aspecte ale cercetărilor axate pe probleme de interes comun, ca : structura melodico-ritmică a colindelor (Elena Stoin, T. Djidjev), muzica şi funcţia dansurilor *buenek* (Ana Ilieva), morfologia şi repertoriul instrumentelor muzicale populare (Virgil Athanasov).

Ultima manifestare folclorică de amploare la care am participat cu prilejul călătoriei în R. P. Bulgaria a fost Festivalul internaţional de folclor de la Burgás (14—21 august). Şi-au dat concursul cîteva ansambluri profesioniste consacrate din Uniunea Sovietică („Cazacii din Cuban"), România („Doina"), Cuba („Ritmuri cubane") şi R. P. Bulgaria (Ansamblul de Stat, de cîntece şi dansuri populare, condus de Filip Kutev şi ansamblul „Rodopa" din Smolian). Alături de acestea, un binemeritat succes l-a avut spectacolul formaţiilor şi soliştilor selecţionaţi la cel de al II-lea Festival naţional de la Koprivştiţa, spectacol menit să încununeze memorabila vară folclorică bulgară, din acest an.

IOSIF HERŢEA

SEMINARUL BIENAL AL FILMULUI ETNOGRAFIC ŞI FOLCLORIC (TIMIŞOARA—1971)

Între 17 şi 19 septembrie 1971, s-a ţinut la Timişoara cel de-al doilea seminar bienal al filmului etnografic şi folcloric. Seminarul s-a desfăşurat în două planuri : comunicări ştiinţifice şi vizionare de filme etnografice şi folclorice.

Profesorul dr. docent Mihai Pop a prezentat în sesiune plenară comunicarea : *Filmul etnologic ca text*, enunţînd principiile de bază ale filmului etnografic şi folcloric, modul de abordare a fenomenelor etnografice şi folclorice prin film, modul de realizare cît şi scopul filmului etnografic. Prin conţinutul ei bogat, teoretic şi metodologic, prin logica şi prin sugestiile făcute, comunicarea a fost primită cu un deosebit interes în rîndurile participanţilor.

S-au ţinut de asemenea comunicările : *Obiceiurile ca mijloc de normare a vieţii*, de lect. univ. Gabriel Manolescu de la Universitatea din Timişoara ; *Filmul etnografic şi etnografia pe peliculă*, de asist. univ. I. I. Popa ; *Filmul etnologic şi calitatea timpului ritual*, de lect. univ. Vasile Creţu ; *Precizări privind colindatul la sărbătorile de iarnă în Moldova*, de Lucia Cireş ; *Procesele muncii şi temele folclorice în arta pictorilor naivi* (ilustrată cu numeroase diapozitive) de Serebrići Knezenić, din R. S. F. Iugoslavia ; *Obiceiuri şi jocuri ale şezătorilor salontane* de

Imre Fabian; *Un străvechi rit agrar din Transilvania*: *„Boul instruțat”*, de prof. univ. Ioan R. Nicola.

În cadrul seminarului au fost prezentate 22 de filme cu teme etnografice foarte diferite. Prof. dr. Ingeborg Weber-Kellermann, din R. F. a Germaniei, a prezentat filmele „Carnavalul în Herbstein” și „Pomul de mai și obiceiuri de mai”. Andreija Stoianović, din Zagreb — R. S. F. Iugoslavia, a prezentat un film despre păstorit și două despre tehnica țesutului. În ședința de a doua zi au fost prezentate filmele: „Obiceiuri de iarnă la sîrbii din Clisură” de cercetător științific dr. R. O. Maier, „Un obicei sîrbesc cu măști” și „Alaiul cu măști la sîrbii din Moldova Nouă”, de lector univ. Ilie Birău, „Slobozirea apei în sărindarul de obște” de dr. Alexandru Amzulescu, „Măsuratul oilor”, „Strigarea peste sat” și „Jocurile cu măști”, ale lectorului univ. Gabriel Manolescu, „Vrajă de dragoste” și „Călușarii din Romos”, ale asistentului universitar I. I. Popa și Sandu Dragoș și cele trei filme ale lui Vasile Crețu: „Practici rituale ale semănatului”, „Pîinea rituală și cultul strămoșilor”, „Un străvechi sat românesc — Mehadica jud. Caraș-Severin”.

Heiner Weber din R. F. a Germaniei a prezentat filmele: „Copiii învață arta tradițională a țesutului în Transilvania” și „Împletitul coșurilor într-un sat din Banat”, iar Elferiede Lies, de la Academia de știință din Viena, a prezentat trei filme referitoare la viticultură și agricultură.

Seminarul a cuprins astfel un vast și variat program și schimb de experiență științifică și tehnică, abordînd cele mai variate probleme ale filmului etnografic și folcloric, în domeniul atît al culturii materiale cît și spirituale, nu numai de la noi din țară dar și de peste hotare.

R. O. MAIER

RECENZII

Petre Dulfu, *Scrieri*, Ediţie îngrijită de Viorica Florea şi Victor Crăciun, Edit. Minerva, 1971, LIV+631 p.

Într-un moment cînd istoriile literare îl ignoră şi folcloristica îl consideră scriitor, apariţia unei ediţii cuprinzătoare a scrierilor lui P. Dulfu este oportună şi se adaugă acelora consacrate în aceşti ani scrierilor unor Miron Pompiliu, Ath. M. Marienescu, I. Ispirescu, I. G. Bibicescu, I. G. Sbiera, Ion Bîrlea.

Din scrierile populare şi din unele mărturisiri ale lui Petre Dulfu se desprind permanent adînca sa preţuire şi profundul ataşament pentru popor, sentimente care i-au fost stimulente în alcătuirea cunoscutelor epopei. Dulfu a înţeles şi preţuit creaţia populară clasică, în complexitatea ei, expresie artistică superioară a unor aspiraţii spre eliberare şi dreptate socială, purtătoare a unor sentimente nobile, ori, în alt registru, a unei funciare jovialităţi, a unei predilecţii pentru glumă, şotie, pentru expresia ambiguă, hîtră. Dar chiar în lucrările izvorîte din creaţiile populare umoristice Dulfu, prin gravitatea sa funciară, s-a ferit să cadă în gratuit, în gluma superficială. Oricît ar părea de paradoxal, prin *Isprăvile lui Păcală* autorul nu miza pe gluma abstrasă de realităţile istorice, ci năzuia să aline necazurile şi „droaia grijilor". Autorul punea accent pe latura educativă, tonică, a ciclului despre Păcală. El voia ca lectorii săi să vieţuiască „o clipă, două, într-o lume mai senină". Esenţa personajului şi a acţiunilor sale este bine surprinsă. Dincolo de o interpretare de suprafaţă, care ar face din Păcală un nătîng, un gură-cască, autorul indică ceea ce-i este organic consubstanţial cunoscutului personaj al snoavelor noastre : acesta este neîntrecut a lega la gard prostia, a rîde de lacomi şi de asupritorii celor mulţi, neîntrecut în isteţime, năzdrăvănii, pozne, excelînd totodată prin bunătate şi prin măiestrie în înscenarea de isprăvi ingenioase. Dulfu a năzuit să cuprindă întreaga gamă a literaturii populare. Simplificînd puţin, se poate spune că dacă în *Isprăvile lui Păcală* (1894) a pus accent pe specificul umorului popular, sintetizat la noi într-un personaj care a căpătat o maximă înflorire, în *Gruie-al lui Novac* (1913) interesul a fost suscitat de eroic, iar în *Povestea lui Făt-Frumos* (1919) a fost preocupat îndeosebi să surprindă coordonatele basmului românesc, aşa cum se exprimă ele printr-un personaj, aliaj de vis, fantastic şi eroic.

P. Dulfu (născut la 10 martie 1856 în comuna Tohat, judeţul Sălaj — mort la 31 octombrie 1953) s-a bucurat de una din cele mai întinse popularităţi, aceasta fiindu-i cu precădere asigurată de principalele sale scrieri : *Isprăvile lui Păcală*, 23 de ediţii, *Povestea lui Făt-Frumos*, 10 ediţii, dar succesul trebuie să-i fi fost consolidat într-o măsură şi de răspîndirea numeroaselor cărţi şcolare, apărute şi ele în multe ediţii, începînd din deceniul al doilea pînă prin 1944.

Nu au existat la început indicii că P. Dulfu avea să se consacre versificării unor balade, snoave şi basme populare în sinteze personale. Scrisoarea pe care i-o trimitea V. Alecsandri lui Gr. Silaşi în anul 1880, în care i se recunoşteau posibilităţi poetice şi i se prevedea tînărului Dulfu un viitor însemnat, nu se referea la o evoluţie spre folclor a studentului de pe atunci.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 2, p. 171–179, Bucureşti, 1972

Versurile sale, de pe vremea studiilor liceale la Baia Mare şi chiar de după aceea, au dovedit cel mult îndemînare tehnică. Totuşi, Dulfu a publicat şi două volume de poezii originale, intitulate *Cîntece şi poveşti* (1910) şi *Visuri împlinite* (1919), cuprinzînd lirică erotică, patriotică şi filozofică. Înainte de publicarea primei sale epopei populare, *Isprăvile lui Păcală* (1894), Dulfu s-a remarcat ca traducător din Euripide (*Ifigenia în Aulida* şi *Ifigenia în Taurida*, ambele traduceri fiind premiate de Academia Română). A scris apoi şi a publicat în limba maghiară una dintre primele lucrări critice despre poetul de la Mirceşti, lucrarea sa de doctorat în filozofie, *Activitatea lui Vasile Alecsandri în literatura română* (Cluj, 1881), în cadrul căreia au apărut şi 12 poezii ale lui Alecsandri traduse în maghiară. Tot înainte de a se dedica scrierilor de extracţie folclorică, P. Dulfu, profesor de filozofie şi pedagogie, a tipărit două manuale care trădau apreciabilă informare : *Etica sau morală filozofică* (1889) şi *Noţiuni de estetică* (1891). Numai o neşansă a făcut ca P. Dulfu să nu-şi poată adînci studiile în străinătate. Vasile Alecsandri şi Gr. Silaşi îi promiseseră sprijinul în acest sens. Nereuşind să-şi realizeze acest vis, Dulfu s-a aplecat cu mare interes asupra cercetării şi aprofundării creaţiei populare româneşti, făcînd mari proiecte. S-a spus că ardeleanul Dulfu a vrut să realizeze epopeea populară năzuită de G. Coşbuc. Autorul lui Păcală a declarat însă că ideea i-a venit din scrutarea repertoriului unui lăutar orb din Tohatul său natal şi şi-a întărit-o reflectînd mai apoi că şi poemele homerice sînt alcătuite din rapsodii populare. Fără să devină culegător de folclor de la sursă, Dulfu a cunoscut foarte bine această literatură din marile colecţii şi din reviste. Pentru crearea epopeilor sale a pus la contribuţie un vast tezaur. Pentru *Gruie-al lui Novac*, spre exemplu, autorul a indicat într-un loc că a recurs la colecţiile V. Alecsandri, Ath. M. Marienescu, Enea Hodoş, I. G. Bibicescu, G. Dem. Teodorescu, Tudor Pamfile, C. N. Mateescu, Gh. Cătană, Iosif Popovici, G. Giuglea şi G. Vîlsan, Avram Corcea ş.a.

Studiul introductiv al ediţiei, semnat de Victor Crăciun, încearcă o definire a modului particular în care Dulfu a folosit plăsmuirile populare în scrierile sale personale. Asemenea lui Anton Pann şi P. Ispirescu, Dulfu nu este un folclorist, ci un repovestitor în versuri culte al unor creaţii populare, asamblate cu gust, cu fidelitate nedesminţită faţă de substanţa originalelor, cu abilitate selectivă şi simţ al limbii. Dulfu a creat opere care, cum spune Eminescu, „se potrivesc aşa de bine cu gîndirea poporului, încît dacă acesta nu le-a făcut, le-ar fi putut însă face”. Deşi autorul introducerii angajează un examen comparativ cu alţi scriitori din aceeaşi categorie, credem că o cercetare mai amănunţită a povestirilor în versuri, privite istoric, ar fi fost şi mai fructuoasă. Ea ar fi stăruit asupra autorilor care s-au remarcat în acest gen de scrieri : I. Barac, Cavalerul Stamati, Vasile Aron, Anton Pann, I. H. Rădulescu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, M. Eminescu, G. Coşbuc, Ronetti Roman, I. Popovici Bănăţeanul, St. O. Iosif, V. Eftimiu ş.a.

Dar şi în altă direcţie s-ar fi putut contura mai bine aportul lui Dulfu, şi anume pe baza cercetării literaturii populare despre Păcală, fapt care ar fi dus la importante concluzii privind laturile personajului surprinse de Dulfu din noianul variantelor populare. Există, după Sabina Cornelia Stroescu (*Tipologia bibliografică a snoavelor româneşti*, în limba franceză, 1969), 85 de tipuri cu numeroase subtipuri diseminate într-o amplă bibliografie.

Introducerea ediţiei pe care o comentăm conţine însă importante repere pentru o viitoare prezentare a operei lui Dulfu. Ediţia îngrijită de Viorica Florea şi Victor Crăciun — care conţine şi alte scrieri populare (*Ion Săracul şi alte poveşti, Odinioară, Catalina, Zîna florilor, Cei doi feţi-logofeţi cu părul de aur*), precum şi două capitole de *Note* şi *Bibliografie* — se înscrie ca o realizare şi îndeamnă la mai mult interes pentru acela care, cum aprecia G. Călinescu, a dat „bune scrieri pentru popor”.

IORDAN DATCU

CRONICA DISCULUI

1. *Improvisations pour Flûte de Pan et Orgue. Gheorghe Zamfir et Marcel Cellier.* Enregistrement conçu et réalisé par Marcel Cellier au temple de Cully/Lavaux (Suisse). Instrument de vingt-deux jeux du facteur d'orgues Ziegler de Genève (deux claviers, pédalier, Rückpositiv). Disques Cellier Stéréo Hi-Fi — No. 002. Gravure Universelle. Text explicativ în limbile franceză și germană, imprimat pe plicul discului, de Marcel Cellier. Fotografia : Catherine Cellier.

Apropierea dintre nai şi orgă e vădită pentru fiecine şi multă lume priveşte naiul în chip de orgă miniaturală, ori orga drept un nai uriaş. De fapt sînt instrumente muzicale înrudite, şi unul şi altul fiind în ultimă instanţă un şir de ţevi de mărimi diferite în care se suflă. Străvechiul nai e de altminterea strămoşul din care derivă somptuoasa orgă.

Improvisations pour
Flûte de Pan
et Orgue
Gheorghe Zamfir et Marcel Cellier

Cel care s-a gîndit să pună naiul şi orga să cînte laolaltă este elveţianul Marcel Cellier. L-au îndemnat „doinele" înregistrate de la bănăţeanul Efta Botoca, de fel din Jebel — „unul din cei mai înzestraţi muzicanţi populari", după părerea sa —, acompaniate de opt instrumente cu coarde : viori, viole, violoncel şi contrabas. Acordurile ţinute care îmbrăcau melodia talentatului violonist, înlănţuite într-o succesiune de bogate sonorităţi, după o bătrînă tehnică a lăutarilor bănăţeni, poate de obîrşie cimpoierească, i-au sugerat un puternic ison de orgă. Întovărăşit de Gheorghe Zamfir a bătut la uşa templului din Cully şi — după ce li s-a încuviinţat — au început să cînte. „Gheorghe Zamfir — cu micuţul său nai în faţa buzelor — stimulat de contrastul cu uriaşa orgă a cîntat ca niciodată !" Aşa a luat naştere discul de faţă, întîmpinat de la bun început cu entuziasm de cronicarii de specialitate. Îndemnaţi de acest binemeritat succes, cei doi muzicieni au concertat, în cursul lunilor martie şi octombrie 1971, în mai multe localităţi din Elveţia Romandă şi Elveţia Alemanică. Numeroase cronici publicate în „Tribune de Genève", „La Suisse", „Der Zürcher Oberländer", „Die Tat", „Anzeiger von Uster", „Tagblatt des Bezirkes Pfäffikon" ş. a. nu precupeţesc cuvintele de laudă pentru frumuseţea cîntărilor şi măiestria interpretării.

Cum era de aşteptat, discul de faţă cuprinde un mănunchi de piese doinite, a căror acompaniere cu acorduri ţinute nu ridică nici o dificultate. Sînt cu totul şase piese. Întîlnim aci o nouă variantă a minunatei *Doine de jale* (Muntenia), cunoscută şi din alte versiuni înregistrate de Zamfir, *Balada şarpelui* (Oltenia), o impresionantă cîntare al cărei caracter vocal parlando-rubato, într-un recitativ povestitor caracteristic, reiese din felul în care solistul articulează sunetele fiecărei secţiuni melodice. Întîlnim apoi cunoscutul cîntec *Mînă, Gheorghe, boii bine* (Transilvania) şi trei cîntece din dialectul muzical bănăţean : *Mai la deal de Reşiţa, Doina de la Domaşnea* şi *Doina lui Efta Botoca.*

Naiul şi folclorul muzical bănăţean ? S-ar putea spune că acest instrument, necunoscut în partea locului, n-ar fi pe potriva intonaţiilor proprii dialectului muzical local. Gheorghe Zamfir dovedeşte însă contrariul. Este de-a dreptul uimitor chipul în care el şi-a însuşit stilul bănăţean. În mîna sa naiul devine tot atît de bănăţean ca şi torogoata, iar măiestria interpretării sale ridică „doinele" bănăţene (de fapt cîntece propriu-zise, strofice, bogat ornamentate, cîntate într-un debit parlando-rubato) pe noi culmi.

Experiența îngemînării naiului cu orga s-a bucurat de o deplină reușită. Este, aci, evident, un nou stadiu în valorificarea cîntecului nostru popular. Naiul își desfășoară neturburat cîntarea deasupra armoniei și sonorităților grave și maiestuoase de orgă, înlocuitoare ad-hoc ale obișnuitelor instrumente cu coarde și arcuș. Începutul înfăptuit în Elveția a fost continuat în țară. În vara anului 1971 publicul și telespectatorii români au putut admira cîntarea lui Zamfir acompaniată la orgă de Horst Gehann. Succesul a fost deplin. Citez cîteva rînduri scrise cu acel prilej de compozitorul Theodor Grigoriu : „Ascultați acest instrument, care e al nostru și care știe să cînte, să plîngă și să joace cum numai noi știm. Ascultați-l pe Pan, care se află printre noi, așa cum un public vrăjit l-a ascultat în concertul pe care l-a dat într-o duminică seară. El este naistul Gheorghe Zamfir" (*Ascultați naiul zeului Pan,* în „Informația Bucureștiului", 29 iunie 1971).

2. *La Flûte orientale. Hmaoui Abd el Hamid.* Arion [Paris] 30 T 104 Stéréo/Mono. Text explicativ în limba franceză, imprimat pe plicul discului și pe o filă volantă aflată în interiorul acestuia. Fotografia : Claude Morel. Producția : Ariane Segal.

Este vorba de fluierul oriental numit „nai" sau „ney", în mîna unui talentat muzicant marocan : Hmaoui Abd el Hamid. Naiul este fluierul muzicii orientale culte. Țeava sa din trestie trebuie să aibă nouă noduri. E complet deschis la amîndouă capetele și are gura „rostită", adică subțiată pe toată circumferința, aidoma fluierelor noastre „fără dop". Are șapte găuri pentru degete, a șaptea în spatele țevii, binișor deasupra celorlalte. Naiul e ținut cumpănit, semitraversier, pentru ca firul de aer suflat de executant să poată fi despicat cu înlesnire de peretele subțiat al țevii și astfel pus în vibrație. Fiecare interpret trebuie să aibă la îndemînă cîteva instrumente, mai mari și mai mici, acordate la diferite înălțimi.

LA FLÛTE ORIENTALE
Hmaoui Abd El Hamid

La noi naiul a pătruns odată cu muzica orientală și a fost cultivat de clasa dominantă. Se știe bunăoară că Dimitrie Cantemir a fost un virtuos al acestui instrument. Teodor T. Burada, cel dintîi cercetător român care l-a descris (în vestitul său studiu asupra dansurilor și instrumentelor muzicale populare din 1877), pomenește și numele paharnicului Andricu Vizanti Terzi-bașa, „in timpurile maĭ noue, unicul cântator din neĭ la noĭ". Identitatea de nume cu naiul zilelor noastre, numit odinioară mai ales „muscal" sau „moscal" (termen oriental al naiului propriu-zis), poate crea confuzii. Cercetătorul scrierilor vechi trebuie să ia bine seama ce instrument anume se ascunde sub numele de „nai" : fluierul oriental sau naiul propriu-zis ?

De fel din orașul Meknès (Maroc), Hmaoui Abd el Hamid a învățat naiul din copilărie. A urmat cursurile Conservatorului din Casablanca. A cîntat în mai multe țări : Spania, Grecia, Turcia, Algeria. În 1967 a poposit în Franța cu cele 50 de fluiere de care nu se desparte niciodată. L-a descoperit Ariane Segal, realizatoarea discurilor Arion, cu prilejul unor înregistrări, cînd Hmaoui Abd el Hamid acompania o compatrioată, pe cîntăreața Taos Amruș.

Discul cuprinde cu totul douăsprezece piese. Trei din ele sînt cîntate solo, celelalte cu acompaniament de orchestră. Componența orchestrei nu este aceeași la toate piesele. Instrumentele proprii muzicii culte orientale pe care le auzim sînt : lăuta „ud" cu 12 strune orînduite în 6 coruri, acoperind două octave, străbuna bătrînei noastre cobze ca și a celorlalte lăute europene, și marea țiteră „kanun", cu cele 72 de coarde ale sale, grupate în 24 de coruri, pe o întindere de trei octave și o terță mică, întinse deasupra unei cutii trapezoidale așezată pe genunchi și ciupite cu o pereche de plectre ataşate de degetele arătătoare. Li se alătură ,,darbuka", o tobă cu corpul din lut ars în formă de pîlnie cu gura largă, acoperită de o membrană subţire din piele de calcan bine întinsă, bătută cu amîndouă mîinile. Spre deosebire de nai, ud şi kanun, folosite exclusiv în muzica cultă, darbuka îşi găseşte întrebuinţare şi în muzica populară. Aşijderea o altă tobă pe care o auzim în orchestră, aceasta cu o singură membrană, prevăzută în interior cu cîteva coarde de rezonanţă aşezate în imediata apropiere a membranei (tobă numită în Egipt, pe alocurea, ,,bendir"). Percuţia este realizată cu aplomb în ciuda unor complexe formule ritmice, extrem de bogate. Vioara europeană, mînuită însă într-un chip propriu intonaţiilor muzicii orientale, este şi ea prezentă.

Piesele sînt botezate poetic *Nopţi în Magreb*, *Palmierii*, *Vedenii*, *Asfinţit*, *Dragostea*, *Speranţa*, *Tristeţe*, *Steaua vieţii* etc. Ele sînt fie improvizaţii în maniera taximului (textul explicativ nu ne spune dacă nu sînt chiar ,,takasime"), fie piese bogat ritmate, îndeobşte cele cu acompaniament instrumental. Auzim aci uneori interesante şi subtile formule ritmice în aksak şi aproape întotdeauna o complexă poliritmie ţesută de instrumentele care alcătuiesc orchestra. În construcţia pieselor în care solistul e întovărăşit de instrumente, părţile riguros ritmate alternează cu părţi de largă respiraţie melodică, cîntate de solist liber sau aproape liber, solo sau pe ritmul ostinato al acompaniamentului. Unele din ele încep cu un preludiu al naiului, orchestra intervenind ulterior. Ici-colo se dă glas solistic şi altor instrumente : ud, kanun, vioară. Piesele au fost în general scurtate, desigur spre a corespunde gustului ascultătorului european.

În improvizaţiile solistului se desluşesc anume formule melodico-ritmice călătoare : ele pot fi întîlnite în forme asemănătoare în piese diferite, atît în economia discului de faţă, cît şi în muzica altor ţări de cultură muzicală arabă. Solistul se dovedeşte un foarte bun improvizator, un excelent muzician. Sunetul său curat, cristalin, infirmă părerea celor care socotesc că din fluierele fără dop nu se poate cînta fără un destul de puternic fîşîit parazitar, produs de aerul suflat de executant, care nu intră în vibraţie. La el—ca şi la alţi mulţi virtuozi ai fluierelor ,,fără dop" — acest fîşîit este ca şi inexistent. Cred că se poate da crezare textului explicativ cînd afirmă că Hmaoui Abd el Hamid ,, este azi unul din cei mai mari fluieraşi ai Marocului".

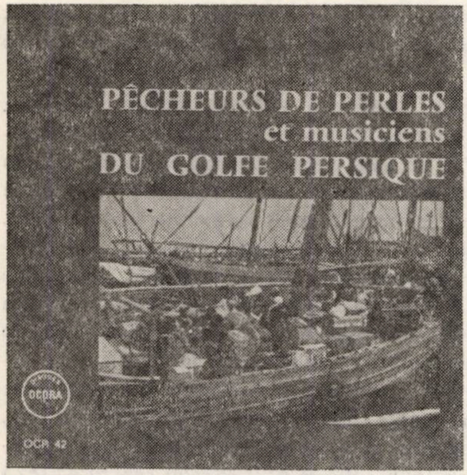
Muzica europeană a înrîurit şi muzica din Maroc. Interludiile orchestrei trădează uneori influenţe europene insuficient asimilate. Ele poluează puritatea cîntării lui Hmaoui Abd el Hamid. Prin piesele însufleţite de el, în care aportul creator e hotărîtor, ,,discul de faţă este totodată un document şi un mesaj". Şi trebuie spus că e un disc excepţional din toate punctele de vedere : repertoriu muzical, interpretare, gravură.

Nu aş face decît să mă repet subliniind necesitatea cunoaşterii muzicii clasice orientale pentru o mai bună înţelegere a înrîuririlor pe care le-a suferit odinioară muzica noastră, înrîuriri care stăruie încă pe alocurea în muzica noastră populară.

3. *Pêcheurs de perles et musiciens du Golfe Persique.* Disques OCORA (Office de coopération radiophonique), OCR 42. Enregistrements sonores et photographies réalisés par Poul Rovsing Olsen (Dansk folkemindesamling). Text explicativ în limbile franceză şi engleză (7 p.) de Poul Rovsing Olsen, iulie 1968, ilustrat de 6 fotografii plus cea de pe copertă.

Discul cuprinde o selecţie dintr-un material cules în iarna 1962/1963 în Golful Persic : Muharraq şi Manama (Bahrein) şi Shardja (Trucial Coast, fosta Coastă a Piraţilor). Este o colecţie valoroasă de documente sonore, culese de la băştinaşi precum şi de la locuitori veniţi de pe alte meleaguri, bunăoară din Belucistan ori din Sudan. Alături de piese folclorice întîlnim şi creaţii ce par să aparţină muzicii orientale culte (ca de pildă un ,,taqsim" cîntat din ,,ud").

Prima faţă este consacrată în întregime unei scene muzicale înregistrată de la un grup de pescuitori de perle din Muharraq (Bahrein). Fiecare corabie numără, pe lîngă căpitan, cufundători, ajutorii acestora, şi un număr de unu pînă la patru ,,nahams", al căror rol e să încurajeze şi să distreze prin cîntările lor. În vreme de iarnă, pescarii obişnuiesc să se adune laolaltă ca să cînte. Înregistrarea a fost făcută într-o asemenea împrejurare. Este un ,,khrob", o cîntare care se desfăşoară în timp ce se vîslește. Trei ,,nahams'' cîntă alternativ, puternic, în registrul acut, susţinuţi, două octave mai jos, de un ciudat ison gutural al grupului de pescari. Isonul articulat în formule inteligibile este punctat de interjecţii, exclamaţii violente, fluierături, comenzi. Cîntarea celor trei solişti evoluează liber în limita cîtorva formule melodice caracteristice, într-un ambitus cînd de cvartă, cînd de cvintă, pe care le supun la mulţime de variaţii. Cîntarea se încheie, după datină, cu un scurt cîntec de muncă, după care urmează o altă melodie (înregistrată doar parţial), intonată de unul din solişti, acompaniat de ,,tabl'', o tobă în formă de butoiaş cu două membrane, o pereche de ,,tasi'', mici cinele, şi de bătăi din palme. De remarcat că bătaia palmelor se înteţeşte spre sfîrşit într-o mişcare îndoit de vie şi într-o tehnică aparte : unii bat timpii şi alţii contratimpii, ceea ce produce o sonoritate insolită.

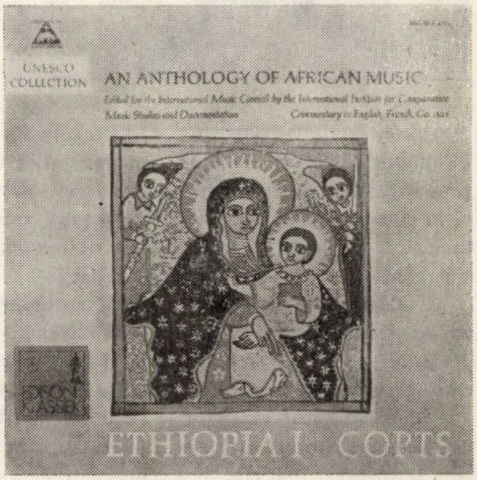


Isonul gutural e într-adevăr ciudat. Autorul se întreabă care să fie rostul lui. Scriitorul acestor rînduri a înregistrat un ison foarte asemănător în Egipt, de la un grup de arabi din Darau (Kom Ombo-Asuan). Isonul intonat de grup alterna cu cîntarea solistului, ca un soi de refren. Spre sfîrşitul cîntării însă grupul repeta formula isonului într-o manieră ostinato, în vreme ce solistul îşi desfăşura cîntarea deasupra. Rezulta o polifonie asemănătoare cu cea din prezentul disc, cu observarea că în Egipt isonul grupului era doar cu o octavă mai jos decît solistul. La rîndul meu am căutat să aflu ce anume vrea să exprime acest ison, bazat pe sunete guturale şi bruşte schimbări de registru (răgetul măgarului? al cămilei?). Informatorii nu au fost în stare să dea vreo deslușire în această privinţă. Tot ce am putut afla a fost afirmaţia că este un cîntec foarte vechi, care a fost de cînd se știe cîntat în această manieră. După ei cîntecul, numit ,,Marbua'', s-ar mai cînta doar într-o localitate vecină. Adaug că tehnica particulară a bătăii palmelor menţionată mai sus am întîlnit-o la un grup de pescari de la Marea Roșie, de fel din Tor (Peninsula Sinai). Ei însoţeau solistul (care în lipsa unei tobe bătea ritmul în tăblia mesei), ca un fel de refren la finele fiecărei reprize, în același chip ca și confraţii lor din Golful Persic. Cîntecul lor se numește ,,Suhba''. (Atît ,,Marbua'' cît și ,,Suhba'' figurează în antologia sonoră *La Musique populaire d'Egypte*, pe care am întocmit-o pentru Ministerul Culturii, Cairo, 1967.)

A doua faţă a discului cuprinde un material muzical variat. E deschisă de un ,,taqsim'' cîntat dintr-un ,,ud'' cu cinci perechi de strune, în ,,maqamul rast'', maqam de bază în muzica orientală. Aşa cum am arătat şi cu alt prilej, taximul, gen instrumental bazat pe improvizaţie, este comun atît muzicii culte cît şi celei populare. A fost înregistrat în Manama (Bahrein). Urmează o ,,muzică de nuntă baluci'', culeasă în Shardja (Trucial Coast), cîntată din ,,surnai'' (zurna conică cu şase găuri pentru degete, acoperind aproximativ două octave), acompaniată de două ,,tabl'' (tobe cu două membrane, una bătută cu o baghetă, cealaltă cu mîna). Ritmul tobelor e subtil. Melodia solistului se desfăşoară mai tot timpul într-un ambitus restrîns. Cînd şi cînd se atacă octava superioară împreună cu unele sunete vecine, după care melodia pogoară sinuos în registrul iniţial. A treia piesă este un cîntec sudanez înregistrat în Manama (Bahrein). Solistul îşi acompaniază glasul cu ,,tanbura'', cum se numeşte lira. Este o liră sudaneză tipică, foarte mare, cu şase coarde de maţ (cele două de sus aşezate aproape una de alta). Ea măsoară de la extremitatea jugului pînă la partea inferioară a cutiei de rezonanţă 1,20 m. Cele şase coarde sînt fixate de jug cu ajutorul unor inele de pînză mobile, ce slujesc şi la acordaj. Cutia de rezonanţă, din lemn, emisferică, este acoperită cu o piele de capră strîns legată în spate. În ea sînt tăiate două

„urechi" rotunde. Tehnica de execuţie descrisă de autor este neobişnuită : coardele sînt ciupite cu unghiile, trei cu mîna stîngă şi trei cu mîna dreaptă. De instrument este ataşat un plectru de os, dar se pare că interpretul nu se foloseşte deloc de el. Sunetele sînt grave, urmare lungimii cîmpului de vibraţie a coardelor. Cîntarea are un puternic substrat pentatonic. (Despre lira egipteană vezi nr. 6/1970 al revistei noastre.) Ultima piesă a discului este cîntată din „djirbe", cimpoi fără bîzoi, cu o carabă dublă, fiecare ţeavă cu cîte şase găuri pentru degete. Îl acompaniază două tobe mari cu două membrane („tabl") şi una mai mică. Piesa o începe solistul. Mai pe urmă se alătură toboşarii, care — aşa cum se vede în fotografie — ţin toba în bandulieră şi bat cu mîna dreaptă membrana superioară şi cu mîna stîngă membrana inferioară. Cînd şi cînd toboşarii îngînă uşor melodia instrumentistului solist. Înregistrarea a fost făcută în Manama (Bahrein). Nici de astă dată nu se indică genul sau titlul cîntării.

4. *Ethiopia I — Copts. Unesco Collection. An Anthology of African Music.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. In collaboration with the Royal Museum of Central Africa, Tervuren. General Editor : Paul Collaer. Recordings and commentary by Jean Jenkins. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2304. Explicaţiile în limbile engleză (2 p.), franceză (2 p.) şi germană (2 p.) sînt ilustrate de 7 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

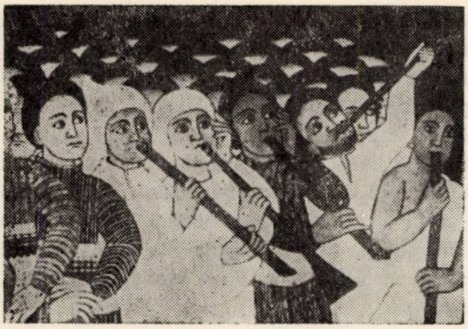


Autorul este de părere că muzica religioasă a Etiopiei oferă o privelişte unică asupra muzicii din primele începuturi ale erei creştine. Separată de mai bine de cincisprezece veacuri atît de creştinătatea occidentală cît şi de cea ortodoxă, izolată într-o ţară muntoasă impenetrabilă la reforme, nici o traducere în vreo limbă modernă, nici o alterare a liturghiei nu au schimbat serviciul religios ; nici un instrument modern nu a modificat caracterul muzicii. În sprijinul acestei teze, autorul deapănă un succint istoric al bisericii copte etiopiene.

În continuare se dau cîteva deslușiri despre chipul în care se desfăşoară ceremoniile. Este nevoie de cel puţin doi preoţi şi trei diaconi, ajutaţi de un grup de cantori instruiţi, numiţi „debtera". E nevoie de cîţiva ani de ucenicie pînă ce aceştia din urmă sînt în stare să cuprindă „enorma complexitate a muzicii liturgice". Cei mai mulţi se mulţumesc să înveţe prin tradiţie orală. Cei mai instruiţi ajung însă să cunoască sistemul etiopian de notaţie muzicală, deosebit de complicat. Sînt peste cincizeci de tipuri de semne, aşezate deasupra fiecărei silabe, fiecărui cuvînt !

Limba ecleziastică este numită ‚ge'ez". „Ge'ez" este şi numele primului fel de „zema", adică „glas", „mod" sau „ton", cel mai simplu, cel mai liric şi pare-se cel mai vechi. După cum se spune, caracterul său este „dulce". Al doilea „zema", numit „araray", este un glas înalt ori vesel, iar al treilea, „izl", cu caracter solemn, este modul preferat al cîntărilor funebre.

Grupul de cîntăreţi „debtera" îşi punctează ritmic unele din cîntări cu un sistru asemănător cu cel al Egiptului faraonic, numit „tsenatsil". I se alătură uneori tobe mari, numite „koboro", mînuite fie de un „debtera", fie de un preot. Începutul liturghiei este anunţat de un clopoţel. Acestea sînt — spune autorul — singurele instrumente admise de biserica coptă etiopiană. Îl contrazice una din picturile reproduse în anexa textului explicativ, care înfăţişează un grup de „muzicanţi bisericeşti". Cinci din ei folosesc cel puţin trei tipuri de aerofone : pe cît se pare



o trompetă, două fluiere semitraversiere şi două fluiere de tipul tilincii, una fără dop şi una cu dop. Nu ni se spune nimic nici despre dansurile ecleziastice, deşi acest lucru nu e deloc lipsit de interes. Le vedem în două imagini : o pictură bisericească şi o fotografie. Aceasta din urmă ne înfăţişează un grup mare de preoţi în semicerc, fiecare ţinînd în mîna dreaptă un toiag subţire terminat cu o cîrjă dublă în forma literei T.

Cîntarea melismatică la unison, sensul scării pentatonice, psalmodia antifonală şi instrumentele reduse la sistru şi tobe ar dovedi — după autor — că e vorba de o străveche muzică creştină. Cele treisprezece documente sonore cîte cuprinde discul, înregistrate la 7 ianuarie 1965 (în ziua Crăciunului etiopian) în biserica Bahta (Mausoleul lui Menelik) din Addis-Abeba, trădează, evident, un caracter arhaic. Cred totuşi că nu pot fi trecute cu vederea şi o seamă de asemănări cu cîntecul popular din partea locului. Pentatonismul frecvent, de mare respiraţie melodică, îl găsim în forme similare atît în folclorul etiopian cît şi în cel din Sudanul învecinat. Nu trebuie scăpat însă din vedere că pentatonia e prezentă pe toate meridianele în formele străvechi ale muzicii, fie populară, fie cultă. O găsim şi în cîntecul gregorian, dar în foarte mică măsură în cîntările bisericii greco-ortodoxe sau chiar în muzica religioasă coptă din Egipt, deşi acolo, în Egiptul de Sus, mai toate cîntecele populare sînt pentatonice, adesea cu ambitus larg.

Caracterul bogat melismatic al cîntărilor copte aminteşte tactul papadic al cîntărilor noastre de strană. Atmosfera pe care ele o degajă este însă diferită, mai ales din pricina puternicei prezenţe a pentatonismelor. Stilul cîntărilor lumii greco-orientale se apropie mult mai mult de cel al bisericii copte egiptene şi de cel al cîntecelor religioase ale lumii musulmane.

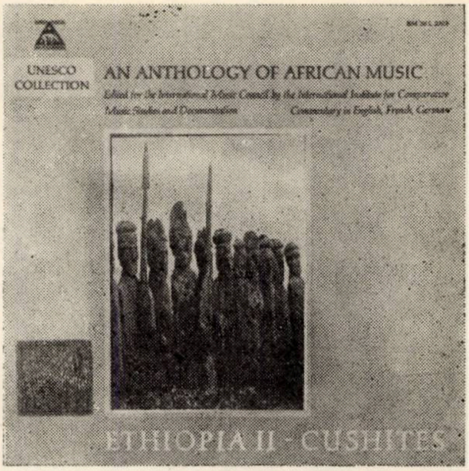
Acestea sînt însă simple impresii ! Un temeinic studiu comparat al muzicii religioase din Orientul Apropiat, atît creştină cît şi musulmană, precum şi a muzicii greco-ortodoxe, precum şi a străvechilor cîntări gregoriene — fără să se scape din vedere cîntecul popular, îndeobşte folclorul obiceiurilor, care păstrează străvechi vestigii sonore — ar duce poate la rezultate din cele mai însemnate.

Pînă atunci îi sîntem recunoscători autorului acestei interesante antologii pentru contribuţia sa la cunoaşterea unei vechi şi valoroase culturi muzicale.

5. *Ethiopia II — Cushites. Unesco Collection. An Anthology of African Music.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. In collaboration with the Royal Museum of Central Africa, Tervuren. General Editor : Paul Collaer. Recordings and commentary by Jean Jenkins. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2305. Explicaţiile în limbile engleză (2 p.), franceză (2 p.) şi germană (2 p.) sînt însoţite de harta ţinutului explorat şi de 5 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

Documentele sonore care fac obiectul acestei antologii au fost culese în anul 1965, în partea de sud-vest a Etiopiei, de la zece triburi de limbă kuşită. Îndeletnicirea de bază a oamenilor este agricultura, reflectată în cîntece de muncă tipice : la praşit, la treierat, la pisatul grăunţelor, la rîşnitul cafelei (intens cultivată de cîteva triburi) ş. a. m. d.

Muzica diferitelor populaţii kuşite prezintă unele trăsături comune. În toate triburile cercetate, bunăoară, fiecare îşi cîntă „istoria lui personală", mergînd uneori pînă la legenda



întemeierii clanului respectiv. Discul cuprinde două asemenea relatări cu caracter autobiografic. Şi instrumentele muzicale sînt similare : lira numită în amhară „kerar" (al cărei glas, din păcate, nu-l auzim), un străvechi monocord cu arcuş, numit în amhară „masenqo", ansambluri de fluiere şi de corni. Deosebit de interesantă este o tehnică vocală bazată pe întreruperea constantă a suflului, acompanierea cu gura închisă ori cu violente respiraţii ritmice : ciudate interjecţii sonore, adesea guturale. Merită apoi relevat ceea ce autorul numeşte „mozaicuri muzicale", instrumentale sau vocale, caracterizate prin compunerea melodiilor din sunete scoase alternativ de instrumente de dimensiuni diferite (adesea unitonale) sau de cîntăreţi. Discul debutează de altfel cu un asemenea „mozaic" sonor, elaborat de un ansamblu de patrusprezece fluiere drepte de bambus, care nu produc decît un singur sunet fiecare. Autorul nu ne dă alte amănunte, dar, după sunet şi după cîte ştiu, s-ar părea să fie vorba de fluiere fără găuri pentru degete (de tipul tilincii), de mărimi diferite.

Numeroase eterofonii, dar şi clare forme polifonice împodobesc muzica acestor triburi kuşite, aflată într-un stadiu de dezvoltare în care cultura muzicală este unică. Nu poate fi încă vorba aci de două culturi : una populară şi alta cultă.

Discul cuprinde cu totul patrusprezece documente sonore, interesante şi bine înregistrate. Din păcate, comentariile sînt mai mult decît sumare. Am fi dorit să aflăm mai mult despre fiecare piesă în parte, despre rosturile ei, despre instrumentele muzicale folosite ş. a. m. d.

Alături de piesele despre care am pomenit în cele de mai sus, mai reţin atenţia : două interesante dansuri de vînătoare, sărbătorind unul moartea unui leopard, iar celălalt vînarea unui leu ; un cîntec satiric vizînd principalele personalităţi ale satului, într-o interesantă polifonie la patru voci ; un cîntec de nuntă intonat de un ansamblu de corni ; un viu şi colorat cîntec de muncă pentru rîşnitul cafelei şi un jurnal oral cîntat de un muzicant de meserie, care-şi susţine glasul cu isonul răguşit al vioarei „masenqo", cu o singură coardă (asemenea muzicanţi umblă din sat în sat şi cîntă noutăţile la ordinea zilei).

TIBERIU ALEXANDRU

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note* şi *recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

RECTIFICARE

La pag. 132 cititorul este rugat să citească coloana a doua astfel:

Episodul		J
C	108	m
C	109	
D	110	f
Ec	111	
+	112	

„Revista de etnografie şi folclor", 2/1972

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa — tipologie, circulaţie, geneză, texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară — poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală** (Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu), 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română** , 1971, 479 p., 26 lei.

BUCŞAN ANDREI , **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 17. nr. 2, p. 91 — 180, Bucureşti, 1972

I.P.I.—c. 1104

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

Budapest

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 17 BUCUREȘTI Nr. 3

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La revue d'etnographie et de folklore parait 6 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

F-117

Budapest

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 17 1972 Nr. 3

SUMAR

Pag.

STUDII

NICOLAE RĂDULESCU — Choreios alogos — Contemporaneitate şi protoistorie în ritmica muzicală 183
SANDA GOLOPENŢIA - ERETESCU — Clasificarea prin „numuri" (II) . . 193
ANDREI BUCŞAN — Despre caracterul dansurilor populare 213

MATERIALE

ION DRĂGOESCU — Teodor T. Burada — corespondenţă inedită 225

CRONICĂ

MARIANA KAHANE — Orientări şi aspecte ale cercetării folclorului în S. U. A. (II) 231
TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 249

RECENZII

Deutsche Volkssagen. Herausgegeben und erläutert von Leander Petzoldt, München, 1970 (Hanni Markel) 257

Rev. etn. folc. Tom. 17, nr. 3 p. 181—258 Bucureşti, 1972

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

TOME 17 1972 Nº 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

NICOLAE RĂDULESCU — Choreios alogos — Contemporanéité et protohistoire dans la rythmique musicale 183
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU — La classification par les noms (II) 193
ANDREI BUCŞAN — Le caractère des danses populaires 213

MATÉRIAUX

ION DRĂGOESCU — Teodor T. Burada — correspondance inédite. 225

CHRONIQUE

MARIANA KAHANE — Orientations et aspects des recherches folkloriques aux Etats-Unis (II) 231
TIBERIU ALEXANDRU — La chronique du disque 249

COMPTES RENDUS

Deutsche Volkssagen. Herausgegeben und erläutert von Leander Petzoldt, Munich, 1970 (Hanni Markel) 257

Rev. ethn. folk. Tome. 17 nº 3 p. 181–258 Bucarest, 1972

CHOREIOS ALOGOS — CONTEMPORANEITATE ȘI PROTOISTORIE ÎN RITMICA MUZICALĂ[1]

NICOLAE RĂDULESCU

Lucrarea de față urmărește să atragă atenția asupra unui fapt de continuitate în domeniul ritmicii muzicale a popoarelor din sud-estul Europei. Ne vom ocupa de ritmul de trei timpi dintre care unul e prelungit cu o subdiviziune. Acest tip de ritm face parte din sistemul denumit — cu un termen împrumutat limbii turce — *aksak*[2], sistem caracterizat prin aceea că utilizează, ca valori fundamentale, durate aflate în raporturi reciproce incomensurabile, precum ♪ și ♪. adică 2 : 3.

Cercetarea comparativă a stabilit existența ritmului aksak ternar cu unul din timpi alungit în muzica a numeroase popoare și grupe etnice din aria mediterano-iranică, printre care și la popoarele sud-est europene. În muzica populară românească ritmul în cauză apare sub două forme de bază : a) forma anapestoidă (1) ♪ ♪ ♪. , în care timpul alungit ocupă ultimul loc ; b) forma dactiloidă (2) ♪. ♪ ♪ , unde timpul mai lung se plasează pe primul loc al grupului ritmic[3]. Forma (1) e răspîndită în Dobrogea, Muntenia, Moldova și în partea de est a Olteniei. Ea e caracteristică pentru jocurile de tipul *geamparalelor*, pentru anumite melodii ceremoniale (*Cîntecul soacrei* în Moldova, *Capra*, *Paparuda*), ca și pentru unele cîntece propriu-zise (*Leliță Ioană*). Forma (2) se întîlnește în Banat, în apusul Olteniei și în sudul Transilvaniei. Această formă e specifică tipurilor de joc ce fac parte din familia brîurilor bănățene. În afară de asta, ea mai apare în multe

---

[1] Versiune românească a studiului apărut în Ἐπετηρὶς τοῦ κέντρου ἐρεύνης Ἑλληνικῆς λαογραφίας, τομ. Κ′—ΚΑ′ (1967/68). Ἐν Ἀθῆναις 1969, σ. 171—184. Baza lucrării o constituie comunicarea ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din București în octombrie 1965.

[2] Vezi C. Brăiloiu, *Le rythme aksak*, Abbeville, Imprimerie F. Paillart, 1952.

[3] Nici la români, nici la bulgari nu se cunoaște existența unei forme amfibrahoide (3) ♪ ♪. ♪ stabile care să se mențină constant de-a lungul unei melodii. Forma (3) poate apărea în cursul unei piese muzicale, însă ea îmbracă un caracter forțuit și pasager.

Rev. etn., folc. tom. 17. nr. 3, p. 183—191, București, 1972

cîntece de joc din Banat, precum sînt *Iedera*, *Dodă dodă*, *Dragostea nu-i fiecum*, ca și în cîteva melodii rituale (*Paparuda*), ceea ce ne permite să presupunem că odinioară forma (2) a avut o mai largă difuziune în folclorul românesc.

În Bulgaria ritmul care ne preocupă are o răspîndire și o frecvență foarte mare, mai cu seamă în repertoriul muzical-coregrafic. Forma (1) caracterizează bogata familie a *Răceniței*, în timp ce forma (2) se ivește în tipul de joc numit *Makedonsko horo* [4]. Ambele forme se întîlnesc adesea și în cîntece.

În Iugoslavia ritmul e cunoscut în părțile de răsărit ale țării dar mai ales în R. S. Macedonia, unde este foarte comun, cu deosebire sub forma (2) — tipică muzicii din regiunea de centru-sud a Peninsulei Balcanice [5]. Forma dactiloidă (2) prezintă, în Iugoslavia, o accentuată superioritate statistică asupra formei anapestoide (1), mai rar întîlnită însă totuși prezentă, printre altele în estul Serbiei (Krajina și Zaglavak).

În muzica populară albaneză predomină de asemenea, din cîte am putut constata, forma (2) [6]. Ea se întîlnește frecvent în jocuri și cîntece de stil mai vechi ori mai recent, atît în zona etnografică *geg*, cît și în cea *tosk*.

În Grecia ritmul de care ne ocupăm e destul de comun în partea de nord, unde de pildă jocul *Mandilado* [7] utilizează forma anapestoidă (1), în timp ce jocul *Kopanistos* o preferă pe cea dactiloidă (2). În ceea ce privește cunoscutul *Kalamatianos*, tip de dans vocal-instrumental în șapte timpi, unul din cele mai caracteristice din întregul folclor muzical neoelen, el comportă uneori — în mod excepțional — variante izolate a căror agogică veloce face posibilă comprimarea asimetrică a unităților de timp, iar prin aceasta plasarea în domeniul sistemului aksak. Marea majoritate a melodiilor de *Kalamatianos*, însă, evoluează într-o mișcare ce nu depășește pragul sistemului silabic. Forma (1) se mai întîlnește în unele cîntece ceremoniale din nordul Greciei.

Sub o formă asemănătoare întîlnim ritmul mai la est, în Turcia, unde este tipic pentru jocul *Horon* din regiunea litorală de nord-est (anticul Pont) [8]. Atît după denumire (grecească) cît și după structură (variabilitate a locului ocupat de timpul alungit), acest tip de dans se detașează de alte forme orchestice ale folclorului muzical turc. E foarte probabil ca acest dans să aibă origine preturcă, anatolică, cu atît mai mult cu cît Pontul a fost ținutul purtătorilor originalului folclor pontic. De aceeași proveniență sînt jocuri ca *Laziko* (nume ce vine de la grupul etnic dominant în Pont, acela al lazilor — popor caucazic din familia kartvelă), *Serra*,

---

[4] Dobri Hristov, *Ritmičnite osnovi na narodnata ni muzika* (în „Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis", XXVII, Sofia, 1913, p. 14 sq.); Alexandăr D. Motsev, *Rităm i takt v bălgarskata narodna muzika*, Sofia, 1949, p. 228—263; Stojan Djudjef, *Bălgarska narodna horeografija...*, Sofia [1945], p. 209, 300; Stojan Djudjef, *Teorija na bălgarskata narodna muzika*, tom. I: *Ritmika i metrika*, Sofia, 1954, p. 108—115, 122—125.

[5] După evaluarea lui V. Hadžimanov (*Les danses instrumentales folkloriques en Macédoine-Yougoslavie*, p. 3) 30% din *ora* macedonene au ritmul 7/16 sau 7/8 (3 + 2 + 2).

[6] Piter Dungu, *Lira Shqiptare* (mel. nr. 9, 29, 39); Antoni Lorenc, *Folklori muzikuer shqiptar. Bleni i parë*, Prishtinë, Shtëpija botuese « Milladin Popoviq », 1956, p. 44—67.

[7] Rickey Holden, Mary Vouras, Wouter Swets, *Greek Folk Dances*, Newark, New Jersey, Folkraft Press, 1965.

[8] Ahmed Adnan Saygun, în *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition, edited by Eric Blom, London — New York, 1954, s.v. *Folk Music* (*Turkish*).

Letsina și *Ikosi ena*, ce folosesc forma (1) [9], ori *Kotsangel*, care folosește forma (2) — jocuri aduse în Grecia după 1923 de către refugiații din Pont. În favoarea vechimii (anterior venirii turcilor) ritmului în spațiul caucazo-anatolic pledează pe de o parte prezența lui la armeni [13], iar pe de alta faptul că în muzica folclorică a azerilor — popor de neam turc instalat în secolul al XI-lea e. n. în Transcaucazia caspică — el este „cu desăvîrșire necunoscut" [11].

Ritmul care face obiectul cercetării noastre se întîlnește rar în muzica uzbecă, pentru care el nu e tipic [12], și în cea kirghiză [10]. În schimb, forma (2) e relativ frecventă în jocurile turcmenilor [14]. Poate că acest fapt trebuie pus în legătură cu prezența aceluiași ritm în folclorul persan și în cel afgan [15], unde el ia o formă asemănătoare dansului grecesc *Kalamatianos*. În sfîrșit, ritmul de care ne ocupăm a fost semnalat de asemenea în muzica arabă [16] și în cea hindusă [17].

Sumarul tablou al difuziunii lui pe care l-am expus pînă aici stîrnește întrebarea : de unde provine și ce reprezintă la popoarele sud-est europene ritmul în chestiune? Este el vechi ori recent, autohton sau alogen?

Ritmul (1) e cunoscut în muzica turcă sub numele de *usul mandra*, adică *ritm mandra*. Termenul *mandra*, însemnînd în turcă „a dairy farm ; a stable or fold for milch cattle" [18], nu e un cuvînt de origine turcă, ci balcanică. El figurează în vocabularul lui Sofocle și al lui Teocrit, cu sensul

---

[9] R. Holden, M. Vouras, W. Swets, *op. cit.*, p. 38, 55, 77.

[10] R. Atajan, *Armjanskaja narodnaja pesnja*, Moscova, 1965, p. 57, 74 ; Spiridon Melikjan, *Armjanskie narodnye pesni i pljaski*, I, Erevan, Armgiz, 1949, p. 90.

[11] Uzeir Hacibegov, *Azerbaycan Halg musigisinin esaslarî*, Baku, 1945, p. 98.

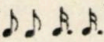
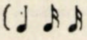
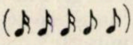
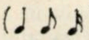
[12] *Muzykaljnaja kuljtura Sovetskogo Uzbekistana. Očerki*, Tașkent, 1955, p. 43.

[13] Al. Zataevič, *1000 Pesen kirgizskago naroda*, Orenburg, 1925, mel. nr. 705/218.

[14] V. Uspenskij i V. Beljaev, *Turkmenskaja muzyka*, Moscova, 1928, p. 187, 252—257, 289, 293, 297, 316—317.

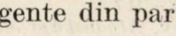
[15] V. Beljaev, *Afganskaja narodnaja muzyka*, Moscova, 1960, p. 8.

[16] În teoria arabă a muzicii ritmul aksak ternar e una din varietățile metrului epic رَمَلٌ *remel*; cf. Jules Rouanet, *La Musique arabe*, în *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire...*, Première partie : *Histoire de la musique*, V..., Paris, Librairie Delagrave, 1922, p. 2704, 2728—29. Același ritm e atestat în Magreb, la berberi ; cf. J. Rouanet, *La musique arabe dans le Maghreb*, *ibidem*, p. 2892.

[17] Printre cele 120 *deśī-tāla* (ritmuri uzitate în muzica poporului) enumerate de teoreticianul Śarngadeva în sec. XIII e.n., în cartea a V-a a amplului său tratat *Sangīta-Ratnākara*, se află patru tipuri de ritm aksak conținînd fiecare $3\frac{1}{2}$ timpi primi (mātrā). Acestea sînt : *saam* (), *čalustāla* (), *čandatāla* () și *rāgamārtanda* (). Cf. Joanny Grosset, *Inde, Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, în *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire...*, Première partie, I, Paris, 1913, p. 300—304.

[18] *A Turkish and English Lexicon* by Sir James W. Redhouse..., Constantinople, 1921, s.v. ماندره *mandra*.

de „étable" și cu semnificația generală de „enclos, clôture"[19]. Păstrat în limba demotică neoelenă, termenul s-a perpetuat în albaneză, bulgară, aromână și (ca raritate) în română, iar pe de altă parte a fost transmis și unor limbi romanice mediteraneene (italiană și spaniolă). Dar nu numai termenul, ci și ritmul este alogen în muzica turcă, așa cum reiese din cele ce scrie muzicologul turc Rauf Yekta Bey[20]. Interpretînd afirmațiile acestuia, muzicologul bulgar Stoian Djudjef ajunge la concluzia că turcii ar fi luat ritmul *mandra* de la bulgari[21]. Aserțiunea muzicologului bulgar ni se pare neconvingătoare deoarece, dacă ritmul *mandra* nu e specific turcesc, el nu e nici exclusiv bulgar, ci mult mai vechi decît așezarea slavilor și protobulgarilor în Peninsula Balcanică, așa cum vom arăta în continuare.

Printre fragmentele păstrate din tratatul despre ritmică (Ρυθμικὰ στοιχεῖα) al lui Aristoxenos din Tarent, există un pasaj destul de extins referitor la chipul în care ritmurile muzicale se deosebesc unele de altele. Aristoxenos stabilește șapte tipuri de distinguo : 1. după mărime (κατὰ μέγεθος) ; 2. după gen (κατὰ γένος) ; 3. după natura picioarelor care le compun : comensurabile (πόδες ῥητοὶ) sau iraționale (πόδες ἄλογοι) ; 4. după caracterul lor simplu ori compus (κατὰ σύνθεσιν) ; 5. după felul de subdiviziune al timpilor (κατὰ διαίρεσιν) ; 6. după formă (κατὰ σχῆμα) ; 7. după modul de accentuare (κατ' ἀντίθεσιν). În cadrul celui de-al treilea criteriu Aristoxenos enunță observația următoare : un picior metric este irațional atunci cînd el nu poate fi exprimat prin nici unul din cele trei rapoarte obișnuite de durată consacrate de teoria muzicală prearistoxenică, și anume : 2 : 1 (λόγος διπλάσιος), 2 : 2 (λόγος ἴσος) și 2 : 3 (λόγος ἡμιόλιος) ; piciorul irațional diferă de cel rațional prin aceea că unul din elementele sale componente are o valoare intermediară între *longa* și *brevis*, cu alte cuvinte, conține o durată egală cu jumătatea unui timp prim. Aristoxenos dă ca exemplu următorul picior metric (4) :  , pe care îl numește *choreios alogos* (χορεῖος ἄλογος), adică coreu (troheu) irațional[22]. Acest ritm a dat naștere la interpretări divergente din partea savanților

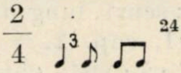
---

[19] *Dictionnaire Grec-Français* rédigé avec le concours de M. E. Egger... par M. A. Bailly ..., Librairie Hachette, Paris, s.a., [Onzième édition], s.v. μάνδρα (ἡ). Termenul aparține vocabularului pastoral al limbilor indo-europene și se înrudește cu *mandurā* (= grajd) din sanscrită (v. Wilhelm Gemoll, *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, von..., siebente Auflage..., München/Wien, G. Freytag Verlag/Hölder — Pichler — Tempsky, 1959, s.v. μάνδρα).

[20] Raouf Yekta Bey, *La musique turque*, în *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*..., Première partie: *Histoire de la musique*, V..., Paris, Librairie Delagrave, 1922, p. 3035 : „Le nom de *mandra*, qui signifie en turc « la bergerie », a été donné à ce rythme curieux, parce que les bergers de la Turquie d'Europe, qui sont pour la plupart des Bulgares, font particulièrement usage de ce rythme dans leurs danses, qu'ils accompagnent toujours des sons d'une sorte de musette".

[21] *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, Paris, 1931, p. 154.

[22] Termenul „irațional" este folosit aici de către Aristoxenos nu pentru a desemna o iraționalitate numerică, un raport ce nu poate fi exprimat printr-un număr comensurabil, ci pentru a defini un raport care, putînd fi măsurat numeric cu exactitate, nu poate fi totuși evaluat cu precizie de percepție deoarece nu toți timpii ritmului sînt comensurabili cu timpul prim (χρόνος πρῶτος). Acest caz exprimă așadar o iraționalitate de ordin senzorial. Cf. Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*. Thèse pour le doctorat..., Paris, 1904, p. 299–300.

apuseni care l-au discutat. Rudolf Westphal, de pildă — care a descoperit fragmentul în cauză [23] —, vede în alungirea ultimului timp un efect de *fermato*. Gevaert, după un lung comentariu şi — lucru curios — după ce transcrie corect, în forma (4), ritmul aristoxenic, e de părere că spusele ilustrului savant tarentin nu trebuie luate *ad litteram*. Gevaert crede că, sub descrierea făcută de Aristoxenos, se ascunde ritmul de *habanera* sau *tango americano* (5) 

[24]. În lumina cunoştinţelor de care dispunem astăzi despre sistemul aksak e destul de amuzant să constatăm că unul din argumentele aduse de Gevaert în intenţia de a demonstra inexecutabilitatea în practica muzicală a lumii aristoxenice a unor picioare metrice de tipul (4) — anume faptul că mişcarea rapidă în care aceşti corei se succedau ar fi făcut cu neputinţă ,,l'appréciation exacte de durées si complexes'' —, devine un contraargument, căci se ştie că ritmurile aksak sînt executate întotdeauna la o viteză metronomică foarte ridicată. Mai aproape de adevăr pare Louis Laloy [25], care, abţinîndu-se să noteze muzical ritmul descris de Aristoxenos, acceptă teza unei valori intermediare între 1 şi 2 timpi primi.

E cunoscut faptul că, în scrierile sale despre muzică, Aristoxenos a expus idei diferite de acelea ale şcolii lui Pitagora, ale cărei concepţii şi metodă le-a criticat. Savantul tarentin era de părere că elaborarea unei teorii a muzicii trebuie să-şi aibă punctul de plecare nu în experimentul abstract, ci în practica muzicală şi în însuşirile psiho-fiziologice ale omului. Şcoala întemeiată de Aristoxenos, aceea a ,,armoniştilor după auz'', a constituit o reacţie îndreptată împotriva exceselor şcolii pitagoreice, a ,,armoniştilor după calcul'', care subordona muzica legilor matematice ale teoriei numerelor. În opoziţie cu doctrina speculativă, îmbibată de considerente de magie şi metafizică, a lui Pitagora, învăţătura lui Aristoxenos acorda o atenţie considerabilă realităţii muzicale contemporane ei. Acest fapt ne îndeamnă să vedem în piciorul metric (4) descris de Aristoxenos nu rezultatul unei speculaţii teoretice ori un simplu raport prozodic, ci o probă documentară a existenţei unor ritmuri de acest tip în practica muzicală a lumii greceşti din a doua jumătate a sec. IV î. e. n. Ipoteza noastră e confirmată de faptul că raporturile ritmice iraţionale sînt menţionate în repetate rînduri în antichitate de către alţi scriitori şi muzicografi, dintre care unii precizează chiar că asemenea ritmuri erau executate de către contemporanii lor. Dionisiu din Halicarnas, ce trăia în a doua jumătate a sec. I î. e. n., descrie în tratatul *Despre alcătuirea cuvintelor* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων) [26], XVII, 130, două picioare metrico-ritmice care comportă ambele cîte un element cu durată intermediară între brevis și longa. Acestea sînt dactilul numit ciclic (6) –◡– și inversarea sa (7) ◡◡–, forme ale ritmului de trei timpi cu unul din ei alungit. În a sa *Introducere în arta muzicii* (Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς), II, 93—101, Bacchios cel bătrîn — contemporan cu Constantin cel Mare (274—332) — precizează că există trei feluri de timpi muzicali simpli (elementari): scurt, lung și irațional (ἄλογος)[27]. În sfîrșit, Aristide Quintilianul (cartea I, cap. 2, § 2) — care viețuia, pare-se, prin sec. III e. n. — e de părere că există chiar mai multe specii de ritm irațional [28].

---

[23] R. Westphal, *Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker...*, Leipzig, 1861.; R. Westphal, *Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhytmik des classischen Hellenentums...*, I—II, Leipzig, 1883—1893.

[24] Fr. Aug. Gevaert, *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, par..., II, Gand, Typographie C. Annoot-Braeckmann, 1881, p. 54—55.

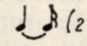
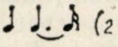
[25] L. Laloy, *op. cit.*, p. 299—300. Acelaşi autor: *Lexique d'Aristoxène...*, Paris, 1904, s.v. ἀλογία, ἄλογος

[26] Dionysii Halicarnassensis, *De compositione verborum Liber graece et latine*. Cum priorum editorum suisque annotationibus edidit Godofredus Henricus Schaeffer. Lipsiae CIↃIↃCCCVIII in Libraria Weidmannia; Londini apud J. Payne et Mackinlay et W. H. Lunn, p. 224—227, passim.

Ce concluzii se pot trage din faptele citate aici? În primul rînd trebuie să admitem că ritmul aksak de trei timpi cu unul — și anume cel dintîi sau cel din urmă — alungit era cunoscut și utilizat în lumea antică greco-romană. Știm pe de altă parte că, urmînd o practică îndătinată, hexametrul eroic al epopeilor homerice era executat folosindu-se dactilii (6) [29], pe care îi menționează Dinonisiu din Halicarnas. Judecînd după această informație se pare că întrebuințarea picioarelor metrice iraționale e considerabil mai veche decît cea dintîi atestare teoretică a lor, în zorile epocii elenistice. Muzicologul Thrasiboulos Georgiades a afirmat continuitatea acestor metri în folclorul grec [30], fără a aduce totuși exemplele cele mai convingătoare. În lumina datelor expuse aici sîntem de părere că ipoteza lui Georgiades trebuie să ia o formă lărgită, care să țină seama de continuitatea ritmului aksak ternar pe o arie geografică mult mai întinsă. Ritmurile aksak (1) și (2), ce trăiesc astăzi în folclorul balcano-anatolic, descind din ritmurile *alogoi* ce trăiau în acest spațiu geografic în epoca antichității clasice[31]. În sprijinul acestei teze mai pot fi invocate și mărturiile antice ce

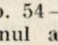
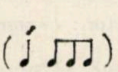
---

[27] *Musici scriptores graeci.* Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus Lud. fil., Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962, p. 313—316.

[28] Aristeides Quintilianus, *Von der Musik.* Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolf Schäfke, Berlin-Schöneberg, Max Hesses Verlag, 1937, p. 217. Teoretic pot fi concepute și alte tipuri de ritm aksak printre ale căror valori fundamentale să se numere durate care să cadă între o *arsis* și o *thesis* întregi :  $(2:2\frac{1}{2})$,  $(2:3\frac{1}{2})$ etc. C. Brăiloiu la sfîrșitul studiului său (*op. cit.*) evocă posibilitatea existenței unor ritmuri asemănătoare în practică. Observații atente semnalează din cînd în cînd ritmuri de acest ordin în muzica populară.

[29] L. Laloy, *op. cit.*, p 293, 300.

[30] Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg, 1958, [Rowohlts deutsche Enzyklopädie], p. 54—58.

[31] Sîntem de părere că sistemul ritmic aksak își află corespondentul în genul antic irațional. Socotim eronată identificarea aksakului cu genul antic hemiolic. Întrucît proporțiile numerice ale genurilor antice de ritm se referă nu la raportul reciproc al unităților de măsură (χρόνοι πρῶτοι), ci la raportul dintre θέσις și ἄρσις, adică la raportul dintre durata părții accentuate și aceea a părții neaccentuate a unui picior metric, raportul aritmetic 2 :3, numit de teoreticienii greci λόγος ἡμιόλιος (lat. ratio sesquialtera), desemnează nu ritmul aksak  ci peonul I : $\frac{\text{θέσις}}{2} : \frac{\text{ἄρσις}}{\smile 3 \smile}$ () care, evaluat în χρόνοι πρῶτοι, dă raportul 2 : 3 între durata thesisului și aceea a arsisului. În genul hemiolic rămîne valabil principiul fundamental al ritmicii antichității, indivizibilitatea timpului prim. Nu tot așa se întîmplă în cazul raportului numit de Aristoxenos λόγος ἄλογος (lat. ratio irrationalis), al cărui nume arată tocmai absența

desemnează picioarele metrice cu valori iraționale ca ritmuri coregrafice prin excelență [32]. În rîndul factorilor care au facilitat perpetuarea ritmurilor *alogoi* trebuie citată ca deosebit de importantă forma plurală în care ele se

---

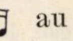
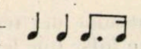
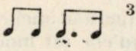
unei unități întregi de măsură între arsis și thesis. Tocmai acest lucru l-a avut în vedere Aristoxenos atunci cînd a exprimat numeric raportul ⏑⏑ α = ♫ ♪. (arsis thesis; 2 : 1½). Fracționarea ultimului număr al raportului arată că între cele două părți ale piciorului metric nu există unitate comună calculabilă în χρόνοι πρῶτοι. Fidel ritmopeei antice, Aristoxenos nu exprimă raportul de mai sus apelînd la subdivizorii timpilor primi, așa cum procedează Brăiloiu atunci cînd notează cu 2 :3 raportul ♪ ♪. Scriind 2 : 1 $\frac{1}{2}$ Aristoxenos exprimă caracteristica fundamentală a genului irațional, și anume faptul că unul dintre timpi e alungit cu jumătatea unui χρόνος πρῶτος. În consecință, ritmul ♪ ♪ ♪. trebuie socotit nu un ritm cu șapte timpi primi, ci un ritm cu trei timpi primi inegali, grupați în două secțiuni : ♫ ⋮ ♪. (arsis ⋮ thesis). De altfel și Brăiloiu lasă să se înțeleagă acest lucru atunci cînd scrie : „La vitesse absolue des temps varie entre de très larges limites. Lorsqu'elle est modérée, il arrive, plus d'une fois, que les unités se subdivisent. C'est ce qui a fait prendre à certains la valeur divisionnaire pour unité réelle et les a amenés à confondre, par exemple, une mesure ternaire comportant un temps long avec un 7/16 à l'occidentale. Cette confusion provient, elle aussi, de la carence, déjà signalée, de notre notation, à qui l'indication d'une valeur non divisible par 2 est impossible. Aucune fraction ne pouvant désigner un groupe caractérisé par la présence d'un temps long égal à trois moitiés du bref, on en a usé, comme pour le 6/8 : en prenant pour numérateur le chiffre corespondant non au nombre des temps, mais à celui de leur divisions "(*op. cit.*, p. 9—10).

Ceea ce deosebește sistemul aksak de alte sisteme ritmice e inegalitatea lungimii timpilor primi. În practică fenomenul acesta ia naștere atunci cînd viteza de execuție depășește o anumită limită superioară (MM ♫. > 60—70). Sub acest prag măsurile complexe sînt descompuse în execuție și, ca urmare, se multiplică numărul timpilor primi care rămîn mereu subdivizori de lungime egală. Ca atare, ar fi o greșeală ca dactilul ciclic (raport cifric 1 1/2 :2, notat muzical ♪. ♫) și coreul alogos $\left(2 : 1\,\frac{1}{2}\right.$ sau ♫ ♪. $\left.\right)$ să fie identificați cu ritmul ἑπτάσημος ♩♩ ♩♪ (4 :3) sau ♩♪ ♩♩ (3 :4) care aparține genului epitrit.

O vedere corectă asupra acestei probleme, confuză încă la mulți muzicologi, a fost expusă de folcloristul sîrb Miodrag Vasiljević (*Jugoslovenski muzički folklor*, II, Beograd, 1953, p. XXIII—XXVI) și de muzicologul bulgar A. D. Moțev (*op. cit.*, p. 7, 19).

[32] Legătura dintre ritmul aksak și ritmul aristoxenic irațional e întărită prin aceea că în multe jocuri românești, bulgare și pontice ritmul fundamental al piesei, redat de pașii jucătorilor și de acompaniamentul muzical, apare în chip constant sub aspectul trohaic (♩ ♪.)^n dat ca variantă de către Aristoxenos. În această privință e de remarcat că cuvîntul χορεῖος, luat în accepțiunea de picior metric, are sens dihotomic. El desemnează atît un picior binar (troheul — ⏑), cît și unul ternar (tribrahul ⏑ ⏑ ⏑) ; cf. M. A. Bailly, *op. cit.*, s.v. χορεῖος. O altă analogie între ritmul modern și ritmul antic este faptul că accentul dinamic nu cade pe primul timp al motivului ritmic, ci pe timpul alungit (coincizînd astfel cu timpul socotit de Aristoxenos drept βάσις sau θέσις), lucru ce se impune atenției în jocurile românești și bulgărești de astăzi.

manifestau, constituită din îmbinarea sincretică [33] a muzicii cu versul[34] și cu orchestica — îmbinare numită de vechii greci χορεία, cuvînt înrudit cu χορεῖος-ul aristoxenic.

Ritmurile aksak întîlnite astăzi în muzica popoarelor din sud-estul Europei, din Anatolia, din Transcaucazia, și ritmurile *alogoi* din antichitate se probează reciproc. Pe de o parte e greu de închipuit apariția postantică a unui întreg sistem ritmic original în spațiul geografic amintit, iar pe de alta e la fel de dificil să admitem că, presupunînd că a existat în antichitate un precursor al acestui sistem, el a dispărut fără să lase vreo urmă, atunci cînd atîtea alte elemente metrico-ritmice s-au transmis cvasiinalterate din antichitate pînă în zilele noastre [35]. Bazîndu-ne pe ceea ce scriu Aristoxenos, Dionisiu din Halicarnas, Bacchios, Aristide Quintilianul, presupunem că ritmurile *alogoi* erau mai răspîndite în practica muzicală a lumii antice decît ar putea să ne facă s-o credem raritatea atestării lor în scrierile despre muzică ale acelei vremi. E foarte plauzibil ca, din pricina dificultății în percepție, prezentată de ritmurile *aksak*, existența lor să nu fi fost recunoscută decît relativ tîrziu și treptat, în antichitate la fel ca în zilele noastre, cînd jocuri în ritmul  au fost multă vreme notate cînd ca vals $\frac{3}{4}$ , cînd ca marș $\frac{2}{4}$  [36].

Cele expuse ne îndreptățesc, credem, să afirmăm :

a) coreul *alogos* (4) și dactilul ciclic (6) descriși de scriitorii antici pot fi identificate cu ritmurile aksak (1) și (2). Ca urmare, aceste ritmuri au în cultura balcanică o vechime considerabilă. Ele reprezintă o veche moștenire muzical-poetică și coregrafică; această concluzie primește o consistență puternică prin prezența ritmurilor (1) și (2) în melodii din folclorul ritual, care, precum se știe, are un ritm de modificare foarte lent;

b) în aria carpato-anatolică aceste ritmuri au caracter autohton; ele sînt anterioare sosirii populațiilor ce s-au instalat în acest spațiu geografic în epoca imperiului roman tîrziu;

c) ritmul de care ne-am ocupat a avut o evoluție specifică în muzica balcano-anatolică, unde el a luat forme proprii culturii fiecărui popor. Amintim astfel că în Iugoslavia și Albania predomină forma dactilică (2), în timp ce bulgarii, armenii și lazii dau prioritate formei anapestice (1), iar în România și în Grecia cele două forme coexistă cu frecvențe aproximativ egale.

---

[33] Aceste picioare erau utilizate frecvent în lirică — manifestare simultană de poezie cîntată, de acompaniament muzical și de dans. Astfel, dactilul (6) descris de către Dionisiu din Halicarnas și numit ciclic (de la κύκλος = cerc [de jucători]; horă) era o componentă esențială a versurilor logaedice create de poeții de dialect eolic. Gevaert (*op. cit.*, p. 116) precizează chiar : „...Les mètres qui admettent le dactyle cyclique sont d'origine populaire et possèdent un caractère particulièrement franc et alerte".

[34] E de notat că în folclorul popoarelor balcanice ritmul de care ne ocupăm apare într-un mare număr de melodii cu text poetic.

[35] A se vedea în acest sens studiul lui S. Baud-Bovy, *Sur le χελιδόνισμα* (*Byzantina-Metabyzantina*, t. I, New York, 1946, p. 23—32).

[36] A se vedea în acest sens cartea lui Djudjef, *Rythme et mesure...*, p. 103—104.

CHOREIOS ALOGOS

— CONTEMPORANÉITÉ ET PROTOHISTOIRE DANS LA RYTHMIQUE MUSICALE

L'étude s'occupe du rythme à trois unités de temps dont une est allongée, rythme qui fait partie du système *aksak*. On rencontre ce rythme dans une large aire géographique qui s'étend depuis la zone carpato-danubienne jusqu'en Inde.

L'auteur commence par ébaucher les types du rythme en question et leurs foyers de diffusion, après quoi il pose le problème de l'ancienneté dans la zone sud-est européenne du rythme en cause. On établit une relation entre le rythme qui fait l'objet de la présente étude et les rythmes irrationaux (ἄλογοι) décrits par certains auteurs antiques (Aristoxène de Tarent, Denys d'Halicarnasse, Bacchius le Vieux, Aristide Quintilien).

Le système rythmique *aksak* qui vit aujourd'hui dans le folklore musical des peuples sud-est européens doit être identifié au genre rythmique antique nommé *alogos* ; son assimilation au genre antique hémiolique repose sur une erreur. Les conclusions mettent en évidence le caractère autochtone dans la zone carpato-anatolienne du rythme en question ainsi que son évolution spécifique chez chacun des peuples balkaniques.

CLASIFICAREA PRIN ,,NUMURI'' (II)

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU

În partea întîi a prezentului studiu afirmam că mutarea numelui reprezintă o deviere în raport cu actul normal de atribuire de nume unei persoane, deoarece cel căruia i se atribuie numele nu este un nou-născut nenumit.

În această afirmaţie sînt implicate următoarele *condiţii de normalitate* a actului de atribuire de nume unei persoane :

— actul de atribuire a numelui este un act unic, o ,,naştere a numelui'' prelungind social naşterea biologică,

— actul de abandonare a numelui este un act unic, o ,,moarte a numelui'' prelungind social moartea biologică.

Mutarea numelui provoacă repetarea unor acte irepetabile în viaţa aceluiaşi individ : ea conţine o ,,moarte a numelui'' neprecedată de moartea biologică şi o naştere a numelui neprecedată direct de naşterea biologică. Mai exact spus, ea conţine în mod aberant o *primă* moarte şi o *a doua* naştere a numelui.

Medierea acestui conflict se realizează numai în măsura în care, pentru practicant, ,,moartea'' numelui X′ urmează morţii individului X iar ,,naşterea'' numelui Y′ urmează naşterii individului Y, unde X şi Y reprezintă doi indivizi distincţi, iar continuitatea X—Y este aparentă. Aşa se explică, în replica lui Gherman Ioană (S) citată anterior, pasajul : . . ,,Am leşinat. Am murit. Mi-au şchimbat numele''.

Născut de două ori şi mort deja o dată, individul cu nume ,,mutat'' este un *individ excesiv*, asupra căruia ca şi în cazul altor ,,excese''—căsătoria de două ori atunci cînd partenerul este în viaţă, înfierea atunci cînd părinţii sînt în viaţă etc. —apasă reproşul tacit şi izolator al colectivităţii. Informatorii introduc spontan în conversaţie subiectul mutării numelui şi reticenţa lor trebuie învinsă prin interviuri ad-hoc.

Fiind vag culpabil, actul de mutare a numelui impune o participare *restrînsă*, desfăşurîndu-se de obicei între un adresant (rudă a celui căruia i se mută numele) şi un adresat (vecin, prieten, rudă cu adresantul), căruia i se ,,vinde'' individul X cu numele X′ şi de la care se cumpără individul Y cu numele Y′. De remarcat că modelarea prin troc sugerează fără echivoc

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 3, p. 193–212, Bucureşti, 1972

faptul că în mintea informatorilor este vorba, alături de două nume distincte, de două persoane distincte.

Adresatul actului de mutare a numelui este un *delegat ritual* al comunităţii absente (ascendente şi descendente), cu alte cuvinte un delegat al mulţimii amorfe a înaintaşilor şi urmaşilor, capabil să furnizeze, la cerere, un alt individ în schimbul celui vîndut, şi nu un *delegat ceremonial* al comunităţii săteşti. Rafinînd cele spuse mai sus vom spune deci că actul de mutare a numelui implică în calitate de adresat nu atît un grup restrîns cît un grup *distanţat*, aparţinînd universului mitic.

În contrast cu actul normal de atribuire de nume unei persoane, care este public şi deschis, actul de mutare a numelui are întotdeauna, chiar dacă aceasta nu se proclamă, un caracter ocult şi închis.

Aşa se explică faptul că în actul de mutare a numelui nu este antrenat preotul. Personaj semiotic ambiguu, preotul concentrează în persoana lui două roluri : (1) rolul de delegat al comunităţii absente, *adresant ritual* al actului de atribuire de nume, şi (2) rolul de delegat al comunităţii prezente, *adresat ceremonial* al actului de atribuire de nume. În măsura în care prin (1) preotul atribuie numele, prin (2) el percepe, ca *martor autorizat* delegat de comunitate, desfăşurarea actului de atribuire de nume care este astfel *un act public chiar dacă nimeni în afară de preot nu asistă la el.*

De cele mai multe ori însă, comunitatea sătească *subliniază* cele două roluri, scindîndu-se după cum am văzut :

— într-un solist, delegat al comunităţii absente, care se alătură preotului în ipostaza (1) : *naşul*, şi

— un grup amorf auditor, care se alătură preotului în ipostaza (2) : rudele celui căruia i se atribuie numele, eventual un subgrup suplimentar al comunităţii săteşti.

Ţinînd seama de faptul că, în mod ideal, invitarea unui individ este concepută ca iradiind, dincolo de propria lui persoană, asupra neamului său, se poate spune că, oricît de restrîns, subgrupul auditor condensează metonimic întreaga comunitate sătească.

Ipostazele (1) şi (2) nu aparţin aceluiaşi univers. Ipostaza (1) aparţine universului mitic. Ipostaza (2) aparţine universului real. În măsura în care rolul (1) este preluat în raport cu universul mitic am vorbit despre un *rol ritual*. În măsura în care rolul (2) este preluat în raport cu universul real am vorbit despre un *rol ceremonial.*

În actul de atribuire de nume, rolurile rituale tind să fie roluri *active* — în acest caz, ca *adresanţi*, preotul, naşul validează selecţia numelui, comunică numele etc. În schimb, rolurile ceremoniale tind să fie roluri *pasive* : ca *adresaţi*, preotul, rudele, colectivitatea sînt martori ai bunei împliniri a actului respectiv ; ei vor putea ulterior confirma, în numele comunităţii, că actul de atribuire a numelui a avut loc.

Adresatul ceremonial stochează în memoria comunităţii prezente actul de atribuire. Adresatul ritual stochează în memoria comunităţii absente actul de mutare a numelui. Cele două memorii nu se întîlnesc.

Mutarea numelui este o deviere în raport cu caracterul ritual al actului de atribuire de nume unei persoane în măsura în care, în contrast cu actul normal de atribuire de nume, în care adresantul este ritual iar adresatul este ceremonial, în actul de mutare a numelui adresantul este ceremonial iar adresatul este ritual. Din această inversare a rolurilor ritual şi ceremonial derivă contrastul dintre caracterul deschis, public, al actului de atribuire de nume şi caracterul închis, ocult, al actului de mutare de nume amintit anterior.

S-ar părea că, în cazul unor nume cum ar fi *Lup*, *Lupă*, *Urs*, mutarea numelui reprezintă o deviere şi în raport cu regula de acord, amintită în partea întîi a studiului de faţă, conform căreia se atribuie un nume de animal exclusiv unui animal. Numele ,,tare'' menit să sperie boala ar putea fi, deşi nici un informator nu percepe sau nu semnalează o atare explicaţie, şi un mijloc de deconcertare supremă a bolii : nu un individ uman Y cu numele Y′ a fost substituit individului uman X cu numele X′, ci un animal Y cu numele Y′. Între un Y animal şi un X uman distanţa a devenit de netrecut şi boala e înfrîntă. *Lup*, *Lupă*, *Urs* ar fi deci nume deceptive superlative.

Încălcarea regulii de acord între clasa numelui şi clasa obiectului numit nu se efectuează în cadrul unor acte rituale de atribuire de nume în care adresantul este ritual iar adresatul este ceremonial.

Se încalcă uneori reguli de acord mai puţin generale, cum ar fi :

a) se atribuie nume de femei exclusiv femeilor sau

b) se atribuie nume de bărbaţi exclusiv bărbaţilor.

În fapt am întîlnit un singur caz deviant în raport cu (a) : un băiat primise numele *Pălăguţă*. Devierea era percepută de informator şi citată ca un caz aberant fără precedent.

Nu am întîlnit cazuri în care o femeie să primească nume de bărbat.

Cel mai important tip de deviere de la actul normal de atribuire de nume unei persoane este constituit însă nu de mutarea numelui sau de dezacordul dintre clasa căreia îi aparţine numele şi clasa căreia îi aparţine persoana numită, ci de *atribuirea nonrituală de nume unei persoane prin poreclire.*

După cum am arătat în prima parte a cercetării de faţă, actul normal de atribuire de nume unui obiect uman este un act ritual iar actul normal de atribuire de nume unui obiect nonuman este un act nonritual.

Aceste constrîngeri semiotice sînt, credem, atît de puternice în mintea informatorului încît, alături de altele similare, ele configurează o reţea procustiană la care sînt raportate şi adaptate actele semiotice curente. Conflictul dintre caracterul nonritual al poreclirii şi caracterul uman al obiectului căruia i se atribuie numele-poreclă este rezolvabil numai în măsura în care, în momentul în care porecleşte, ,,poreclitorul'' respinge mental calitatea umană — cu privilegiile aferente — a poreclitului : poreclitul este în fond nonuman — sau, cel puţin, neglijabil pe scara umanităţii —, ca atare i se poate atribui un nume identificator fără ritualul de consacrare altminteri indispensabil, i se poate aplica în numire regimul care se aplică unui animal.

Aceasta este explicaţia asemănării, uneori a identităţii, dintre numele de animale descriptiv-identificatoare examinate anterior şi poreclele pe care le vom prezenta în cele ce urmează.

Din caracterul nonritual al poreclirii derivă şi caracterul nelimitat şi nelimitabil al inventarului de porecle. Numele atribuite ritual configurează un inventar relativ delimitat, subclasificabil după cum am văzut anterior în raport cu opoziţii de tipul bărbat/femeie, ţărănesc/domnesc etc., în subinventare care nu se întrepătrund. Poreclele atribuite nonritual, grație accidentului revelator sau a perceperii singularității poreclitului, nu configurează un inventar vreodată delimitabil și nu pot fi repartizate în porecle de femei, porecle de bărbați, porecle țărănești și porecle domnești etc., în măsura în care trăsătura lor de bază este aceea de a ,,extrage'' individul din clasificările curente și de a-l defini în raport cu opoziții marginale cum ar fi : mare/mic, gras/slab, alb/negricios etc.

Poreclele (,,ocări'', ,,batgiocuri'', ,,numuri de ciufat, de ciufuluit'', ,,vorbe de scădere'', în dialogurile cu noi bucureștenii : ,,porecla'', ,,proliga'', ,,porlega'') cu care se ,,hulesc'' ,,se hîrîiesc'', se ,,ócără'', ,,îș pun nume unu la altu'' locuitorii din Sîrbi și Breb sînt, în linii mari, următoarele.

(8) Porecle analitice ilustrînd perceperea la ,,distanță socială'' a singularității celui poreclit.

(a) Din punctul de vedere al ,,formatului''.

Individul e ,,prea mare'' (în înălțime, în ansamblu) : *Rudoș* (= stîlp, ,,e mare cît scara bisericii'', S), *Susai* (,,pentru că e mare'', S).

Individul e ,,prea mare în lățime'', ,,prea rotund'', prea gras : *Lătăreață* (S), *Doba*, ,,are un pîntece mare. Are o dobe de pîntece'', B), *Bombă* (S), *Harbuz* (,,e din Călinești'', S), *Șperlă* (,,e grasă, multă'' S), *Ripcă* (,,e grasă'', S), *Butoi cu pepeni* (,,e grasă'', S), *Ciotu* (,,ca ta-so, gras'', S), *Purcel* (,,e gras'', S), *Turc* (,,gras'', S).

Individul are o parte a corpului prea mare : *Capău* (S), *Cap Mare* (S), *Cucurigu* (,,i tare înalt și lung în grumaz'', S), *Dubghe* (,,cap mare'', S), *Fund* (S).

Individul e ,,prea mic'' (în înălțime, în ansamblu) ; perceptibil mai degrabă ca ,,punct'' decît ca suprafață (volum), ,,incomplet'', slab : *Bumbu* (B), *Dărăbuță* (B), *Ciobîc* (,,Ciobilă. Așa i-o fost sămînța. Apăi, el o fo micuț om și pititel și l-o ocărît Ciobîc'', B), *Cuiu*, *Cuiuțu* (,,moș mic'', B), (*Cui de*) *Șpraiț* (= cuie pentru bătut nuiele subțiri, ,,mn'icuț cît un cui'') sau *Hopa Mitică* și *Bîț*, toate trei despre aceeași persoană (S), *Ghem* (S), *Gînj* (,,slab, mnicuț. Așa se-ndoaie ca gînju'' S), *Pititilă* sau *Pipăruș* (S), *Pociump* (= un țăruș mic) sau *Metehău* (,,fac un om m'ic, hîd, din bulendre, la fetele care nu se mărită, la anul nou'') sau *Kilometăr* (,,mic'', ,,kilometăr la tat-so'', unde informatorul se referă la borna kilometrică) sau *Moș Chiștoc* (,,profesorii îi zic așa''), toate patru despre același copil provenit dintr-o familie în care micimea este ereditară (o rudă a lui,,o avut un copîrșeu de un metăr și jumate, l-o dus doi oameni'', S), *Pocea* (,,i-așa mnicuț, pocit așe. Îl ocărăsc'', B), *Prîslea* (,,o fo' voinic și el. Nu se prea supără acuma copii'', S), *Hopîc* (,,așa o ocărît pă femeia lui. O fo mică. O fo așa ca și un curuț de lampă de oiagă'', B), *Pup* (,,mic'', S), *Litarucă* (,,un om cît un kilogram de țuică de mare'', B).

Individul are o parte a corpului prea mică, cu un format special : *Ou*, *Ouțu* (,,cap'', B).

Fără a fi excesiv, individul e definibil prin dimensiuni, contur, volum : *Ciotu* (,,e scurt și gros și-i din Breb'', S).

Deși nu se singularizează în nici o direcție, individului i se postulează arbitrar o trăsătură de tipul celor enumerate : *Grosu* (,,nu-i gras'', B). În acest caz se poate întîmpla ca porecla să fie moștenită sau reactualizată.

Individul are un format defectuos : *Codobătură* (,,picioare subțiri'', B), *Coșu* (,,tatăl a fost cocoșat. Bea spirt luhău, denaturat, gol, fără apă.

O lucrat la mină. O murit din puclici. Femeia are pensie”, S), *Cracoş* (,,cu picioare crăcite”, B), *Gujbă* (,,dracul-l ştie, dip' ce-i plecat de spate”, B), *Pulpă* (,,e hîit” = are hernie, S), *Şchiopu(ău)*, *Ştiopu*, *Ştiopelea* (S, B), *Strîmba* şi *Sucita* (,,cap sucit într-o parte”, S).

(**b**) Din punctul de vedere al ,,coloritului”.

Individul e ,,prea deschis la culoare” *Luşcu* (S), *Luşcă* (S) sau ,,prea închis la culoare” : *Ceaucă* (,,un fel de pasăre ca cioara”, ,,care-i mai albuleaţă ca ceaunu”, ,,neagră ca zăpada”, S, B), *Cioră* (,,aşe să ócără di' ce-i negru la obraz aşe”, S), *Halbă* (,,are cîteva fire de păr alb”, S), *Negrea* (,,e negru”, S), *Ţîgan(u)*, *Ţiganca*, *Vulpe* (,,păru roşu şi tătă-i roşă”, S).

(**9**) Porecle *analitice* bazate pe perceperea la *distanţă personală* sau *intimă* a celui poreclit.

(**a**) Individul se singularizează printr-un format, un colorit, un defect specific al ochilor, nasului, urechilor, gurii, printr-un colorit sau un defect specific al părului, tenului :

— *Chioara* (B), *Chioru Frunzîlesii* (,,femeie, se bate cu bărbaţii şi e şaşie”, B), *Clipocea* (B), *Huhu* (,,încrucişat, dip' ce nu vede bine”, S), *Ocheană* (,,nu vede bine, e încrucişat”, S), *Orbu* (B), *Orbuţu* (B),

— *Bocă* (,,om cu nas mare şi fonfăit”, B), *Cantă cu muci* (,,îi curge nasu”, S), *Ciopcă* (,,nas lung şi gros”, B), *Mucea* (,,copiii i-au pus”, B), *Nărilă* (B),

— *Ciulu* (,,ca cum n-ar avea urechi. Ca şi la miel, care-i mielul mic la urechi îi spune *ciulu*”, B), *Ciurcel* (,,tatăl avea un cercel în ureche”, S), *Surdu* (B), *Urecheatu* (B, S), *Urechilă* (B),

— *Oscar Bărbucă* (,,cum e Oscar la Viflaim, are bărbucă”, S),

— *Bǫca* (,,tăt o fos la oi ş-o dormit ş-are buze groase”, B), *Gură strîmbă* (,,gura deoparte”, S), *Guriţă* (B), *Ion Gură de Aur* (,,are gura pusă, aşa ca a mę”, B),

— *Capra* (,,are o dărabă de păr cum are capra”, S), *Cîlţos* (S), *Creţu* (B), *Drodău* (,,are păru ca drotu-n cap, abie-l tunde cu maşina”, S), *Drodu* (B), *Dubghea* (,,are păr mare, dubghe”, S), *Frucheată* (,,nu are păr în spate, dar are breton mare”, B), *Mesălău* (,,bidinea”, ,,nu se rade”, S), *Suru*, *Vopsitu* (,,din Deseşti”, cărunt de tînăr, cu păr vopsit),

— *Buboi* (B), *Bureţu* (bureţi = pistrui ,,o fost bureţos, o avut pe obraz pete”, B), *Friptu* (,,e fript pă obraz”, S), *Hîrosu* (hîră = rîie ; ,,are pielea scorţoasă”, B), *Mistreţ* (,,e péstriţ”, S), *Pestriţ(u)* (,,tăt e cu bureţi pă obraz şi păru-i roşu”), *Pistruiatu* (S), *Roşu-mpărat* (,,are semn pă obraz ; unu la mă-sa. Tare mădărit, dezn'erdat”, B) *Scorţosu* (B), *Searbădu* (B), *Tărîţos* (S).

(**b**) Individul se singularizează (sau este postulat singular) pe planuri fizice intime la nivelul cărora descrierea este tabù iar porecla descriptivă are statut obscen.

Opoziţia dintre interacţiunea la *distanţă socială* (care favorizează perceperea trăsăturilor fizice majore) şi *interacţiunea* la distanţă *personală* sau *intimă* (care favorizează perceperea trăsăturilor fizice mărunte) pe care se bazează separarea poreclelor de tip (8) de cele de tip (9) a fost introdusă, în contextul analizei *distanţei comunicative*, de Robert T. Hall. Ea ni se pare aplicabilă în cazul de faţă nu numai pentru că uşurează clasificarea, ci şi pentru că deschide o perspectivă interesantă asupra *genezei* poreclelor respective.

Poreclele de sub (8), bazîndu-se pe perceperea la distanţă socială a celui poreclit, pot avea drept autor orice membru al microcolectivităţii săteşti. Este suficient ca individul poreclit să fi fost văzut trecînd pe drum pentru ca trăsăturile majore de sub (8) să fi fost reperate.

În schimb, poreclele de sub (9) nu pot avea drept autor decît pe cineva care îl cunoaşte pe individul poreclit, a stat de vorbă cu acesta etc.

Fiind porecle a căror creaţie este atribuibilă întregii colectivităţi, poreclele de sub (8) sînt supărătoare în mod difuz. Fiind porecle cu un autor mai bine conturat, poreclele de sub (9) provoacă o supărare precis localizată şi mai intensă.

Observaţiile acestea nu se referă, bineînţeles, la poreclele obscene de sub (9b), în al căror caz ,,jignirea'' se explică prin aceea că porecla afirmă o percepere la distanţă intimă.

(**10**) Porecle analitice specificînd *hobby*-ul individului poreclit. *Bandă rulată* sau *Bandit* (,,vede filme cu bandiţi la Ocna în tătă sara'', S), *Cojoc de piele* sau *Sfetăru* (,,face pe domnu'', B), *Costumu* (,,poartă hainele domneşti ale feciorului'', S), *Crăciun* (,,Umbla cu colìnda'', S), *Dembroski* (,,jucător în sport'', S), *Doja* (,,umblă cu o cuşmă ca Doja'', S), *Gheorghiţă cu dobuca* (S), *Gubuţă* (B), *Labău* (,,o avut cîne'', S), *Miciurin* (,,nu să ştie juca fotbal'', ,,Miciurin o fost jucător de fotbal, nu-i din ţară de la noi'', S), *Muscanu* (,,cînd o fǫ cocon s-o giucat Harap Alb, Muscanu, Turcu'', B), *Pipă*, *Pipaş*, *Răducanu* (,,jucător de fotbal; Răducanu e cel mai bun portar de la noi din România'', S), *Udu* (,,tot o băut. Nu i-o fo grumazu uscat. Tot o băut''. S), *Visu* (,,di ce? Dracu-l ştie. O visat şi-o spus la oameni'', B).

Hobby-ul fixat de poreclă este uneori un tic lingvistic: *Mimiţu* (,,în loc de *mamă* o zis *mimiţu*'', S), *Pedic* (,,bătrîn; zicea *pedic* pentru *cu toate că*''), *St'icu* (,,zicea: *da nu-i st'ic de om*'', B).

Detectarea hobby-ului implică deopotrivă:

— perceperea la distanţă socială a individului poreclit, de către autorul poreclei. Graţie acesteia, autorul poreclei sesizează *dominanta* singulară a comportamentului celui poreclit, şi

— perceperea la distanţă personală a individului poreclit, de către autorul poreclei. Graţie acesteia, autorul poreclei separă ceea ce e *hobby*, şi ca atare iterativ, de ceea ce e accident, şi ca atare unic.

(**11**) Porecle *sintetice* bazate pe intuirea fizionomiei *globale* a celui poreclit. Aici se includ:

(a) porecle constînd din adjectivul (sintagma adjectivală) care califică stilul respectiv: *Babalău* (,,lucră treabă femeiască'', B), *Bîţăită* (S), *Cîgălitu* (,,Îşi bagă nasu în toate; ca pasărea'', S), *Cîtălinu(ău)* (,,umblă încet'', B), *Dobghitoc*, *Dobghitoaca* (B), *Hoptrop* (,,mergea rău'', B), *Interesatu*(client al tribunalelor, ,,s-o interesat de tătă lumea'', ,,s-o ţinut om lotru, om ştiut'', ,,s-o judecat cu nevasta'', B), *Giudeţu*, *Judeţ* (,,E ca un judecător. Aşa i-o zis tată-so. Să supără, nu să tare bucură'', B), *Mişălu* (,,o fos sărac'', ,,amărît, năcăjit, mn'işeloi, aşe, sărac tare'', B), *Molaticu* (,,treizeci, patruzeci de ani, e fecior'', S), *Moloja* (,,om mai puturos ca ghibolu'', S), *Nebuna* („opt ani ; nu-i tǫtă, face tot felul de prostii, dă cu pietre la bătrîni în cap”, S) *Pătru Prostu* (S), *Piţiguș* („la minte”, S), *Plouatu*, *Plouata* (S), *Tilileu* („tătă lumea zice : coboră Tilileu”, B), *Vesăla*, *Veseloaie* („e din Sîrbi, o femeie. I veselă tăd'eauna. Se trage din Sîrbi”, B), *Vîrtosu* ;

(b) porecle constînd din metafora care „modelează” stilul respectiv : *Ard'elușca* („se supără”, B), *Bărbăcu* („e din Budeşti ocara”, S), *Bărbînță* (S), *D'ibolu*, *Ghibolu* („leneş și mutalău, gras”, B, S), *Bîhău* („o pasăre mare cu capu-n sus, stă cu capu sus”, S), *Bongău* (=viespe, S), *Bozu* („i lemn și nu să supără, put'em să-i spunem oricum”, S), *Bumbu* (S), *Calu* („o dat după ei”, B), *Căluţu* (B), *Capră*, *Capra lui Dănilă* (B), *Căcăradză* (B), *Căpușă* (B), *Ciută* (B), *Cîine Roșu* (B), *Corela*, *Coreluța* (= holera, „E la azil în Sighet. Așa *mare* și hîdă. Femeie săracă *mare de tătu* și numa vin'e o bǫlă. *Naltă și lungă ca dracu*, ca moartea. O murit”, B), *Cotoc* („iepure și iepuroaie”, B) *Cucu* (B), *Cut'e* (B, S), *Diavola* („urîtă și face scandal. Ea o fos' de diavol. Ta-so o fos'. O ştiut tare multe”, B), *Dihor*, *Zizor* („e rău”, S), *Droangă* („bun de gură, tot drongăluieşte”, B, S), *Ganju* („lung și subţire ca o nuia”, B), *Găina* (B, S), *Găun* („viespe, muşcă”) , *Gîza* („Așe-l ocărăsc. De-a ști c-am spus, m-a spînzura”, B), *Gîză puturçasă*, *Greblă* („tot mă și tot sare și greablă”, „dip' ce-i subţirel aşe și slăbuc și tăt o răpcălit din gură”, „o fos' subțirel și lung”, „e om aspru și strînge cu mînurile, învrăjbeşte cu mînurile ca cum ar grebla cu grebla”, B), *Guj*, *Guzǫie* (= *șobolan*, S), *Hǫspă* („fărina cîn o cerne pîn sită ies hǫspe”, S), *Hospău* („nu-l strigă da așa îi zice”, B), *Hulpe* (S), *Hulpoi* (B), *Hulpariu* („din Budeşti”), *Iapa* („di ce tă rînt'ează, aşe-i rîsu iei” ; „c-aşa-i harnică, rîzătǫre, grăitǫre, *iapa* ceie”, B), *Iedu* (S), *Iepurele* („din Călinești”), *Libă* (= gîscă, S), *Liminușă-Găinușă* (S), *Lup(u)* (B, S), *Merlepce* (= cîrtiță, „are nas ca o cîrtiță, e mică și slabă”, S), *Mînza* (B), *Mîța lu Andrei* (S), *Mîțu* (B), *Mujală* („e moale ; la război, cu ce ungem tortu cînd țesem”, S), *Oaie* (bărbat ; „nu-i place”, S), *Oală Lungă* („diacul bătrîn”, B), *Porlog* („o bucată de opincă ruptă. Ard porloage la sfîntu Gheorghe. Alungă ziermii”, B), *Potopu* („din moși strămoşi. Iel potopie tătă lumea. Aspru ca o furtună”, B), *Puica* („pititea ca o găină”, B), *Pupăză* (B), *Pupu lu Nani* (*pup* = colac, B), *Turduluc* (= tăvălug, B), *Ursu* („a Ursului din Desăști”, B), *Zieru* (B).

Indiferent de motivele care conduc la selectarea lui, modelul, odată ales, influențează interpretarea oricărei acțiuni a individului X purtător al poreclei-model : X este mare cît un urs (motiv inițial) → X este *Ursu* (poreclire) → *Ursu* este greoi, stîngaci, lacom (deducții provocate de porecla-model).

Deoarece porecla model integrează în sistemul (în „cheia”) „Urs” „Lup”, „Ied” etc. toate faptele individului poreclit, motivarea ei este irecuperabilă, difuză. Informatorii nu reușesc să-și dea seama care a fost punctul de plecare al modelării, gestul sau detaliul revelator.

Poreclele model cu etimologie multiplă abundă în satul Breb. Ele explică, credem, în mare parte incapacitatea brebenilor de a justifica poreclele curente în sat, ezitarea lor tipic încheiată printr-un „așa-i zice” ca răspuns la interviul insistent.

Capacitatea integratoare a modelului este sensibil mai mare în cazul în care porecla denotă un animal : pot fi traduse în „scara” acestuia gesturi, acțiuni, temperament etc.

Porecla nume de obiect inanimat pare a implica un reproș de pasivitate și inerție : individul astfel poreclit este definit exclusiv ca *obiect*, prin trăsăturile discutate sub (8a) și (8b), nu ca ființă cu un dinanism propriu.

Nu orice poreclă metaforică este o poreclă-model. *Doba*, *Bombă*, *Harbuz*, *Butoi*, *Purcel*, *Cuiu*, *Ciotu* (8a), *Ceaucă*, *Cioară*, *Țîgan* (8b) sînt porecle bazate pe metaforă. Metafora este însă, în acest caz, gramaticalizată. Descifrarea ei se efectuează automat într-un singur mod : „GRAS", „MIC", „SCURT și GROS", „NEGRU" și nu favorizează ipoteze cu privire la alte analogii posibile între individul poreclit și „dobă", „bombă", „harbuz", „butoi" etc.

Definim deci o *poreclă-model* prin următoarele caracteristici :

— este exprimată printr-o *metaforă*,

— metafora este *difuză* și motivarea ei nu poate fi reconstituită,

— metafora este *integratoare*, sugerînd o analogie de adîncime între trăsăturile fizice, psihologice, sociale ale individului poreclit : ele sînt, *toate*, „LUP"-ești, „MÎNZ"-ești, „URS"-ești etc.,

— metafora are valoare *predictivă*. Devansînd observația, ea permite *deducerea* trăsăturilor nonaparente sau încă nemanifestate ale individului poreclit. Cazul lui *Vulpe*, *Hulpoi*, *Hulpariu*, care pot fi interpretate atît ca metafore monovalente („ROȘCAT"), cît și ca metafore-model („VULPE"-esc, „ȘIRET", „IUTE", „AGER" etc.), al lui *Pupăză*, care cunoaște un început de gramaticalizare, fiind orientat spre „vorbește prea mult" (S), ilustrează întrepătrunderea (11a) / (11b).

(**12**) *Porecla anecdotă* funcționînd ca rapel al unei întîmplări notabile din viața individului poreclit :

(a) *Bagău* (14 ani ; „o cerut *bagău* de la un bătrîn", S), *Bica* („o fost copil mic și o fost un taur care a umblat în ciurdă la pășune și cînd o venit taurul în sat cu marhăle tătă lumea fugea de taur că-mpungea. Copilu a stat în drum și o fugit taurul de el, și pe taur l-o chemat *Bica* ș-o rămas numele la copil Bica", B), *Chițolea* („o făcut *pită* pe șpori, cu curechi. N-o avut cuptoriu", S), *Craiu* („s-o pus pe un bolovan și — Trageți pe zghiciuri, că-s *împărat* !", B), *Cucu* („într-o primăvară moșu lui a cîntat ca cucu în copac la pădure", S), *Grămadă* („s-o-mpiedicat și o picat jos ca o *grămadă*", S), *Ingineru* (copil de 4—5 ani ; se plimba pe pod : „Nu știu ce să mă fac. *Inginer*, nu-i bine. Doctor, nu-i bine...", S), *Morga* (și-a făcut un cojoc care *mirosea urît*, S), *Picheț* (= biscuiți, „numa cu *picheț* o trăit și a murit înnecat cu un bob de mălai", S), *Pipa Hanțu* („cînd o fo mic scotea oauăle cu o sîrmă din găini și le ducea la bold și cumpăra duhan și dohănie. Copiii i-o zis Pipa Hanțu..." B), *Ratută* („Cînd o fo mai mn'ic o lucrat tată-su la mină în Camnic. Și mă-sa i-o făcut de mîncare *ratută*, mîncărușă, din zece ouă", S), *Vasalie cu leagănu* („s-a *legănat* pînă la 9 ani", S), *Vodă cu avionu* (a încercat să zboare cu *lepedeul*. S-a aruncat de pe grajd în *mujdar*, S), *Tępșă* (= de copt pîine ; „o bătut o *tępșă*", S), *Ion cu tiușca* („cînd o fo mic numa-n *leagăn* o vrut dormi", S), *Vlădic* (cînd s-a întors de la Ocna Șugatag unde fusese la hram, strămoașa lui a zis : — „Așe de drag mi-o fos c-o venit *vlădicu*. Tătă hada lor, la tăț le zic vlădici").

În porecla-anecdotă, anecdota are o funcţie sintetică asemănătoare cu aceea a sintagmei adjectivale în exemplele de tip (11a). Ea specifică prin parafrază o trăsătură comportamentală (psihologică) pentru care limba nu oferă un termen special. Să luăm de exemplu poreclele anecdotă *Ingineru* şi *Vlădicu*. Ambele fac aluzie la un acelaşi tip de eşec, şi anume la exteriorizarea lingvistică a unor reflecţii înainte de a fi cîntărit potrivirea dintre ele şi rolul social care-i este decernat de colectivitate vorbitorului. S-ar putea folosi pentru a defini incomplet această absenţă a ,,cojii'' sociale termeni ca *naivitate, lipsă de măsură*. Dar păstrarea nuanţei care conferă unicitate şi adîncime individualităţilor respective este posibilă numai graţie anecdotei pe care *porecla* o inserează în *memoria imediată a colectivităţii*.

(**b**) Deseori porecla-anecdotă consemnează un eşec lingvistic : *Agrǫpă* (,,a zis cînd a dus mortu la grǫpă'', S), *Baba Scriţ* (,,nu put'e zîce *scrieţi*'', S), *Bişoteca* (a zis : — ,,Vreau să discut *bişoteca*'' = biblioteca, S), *Bolohan*, (,,el o dzîs *bolohan*'', S), *Bǫncă, Broască pierită* (,,el n-a vorbit bine şi a zis : ni mă ni o bǫncă pierită. Pişu-mă pă ię'', S), *Cicu* (,,repetent de la Vale, în clasa cincea. În loc să scrie *Ciceu* cum s-o scris, el a scris *Cicu*'', S), *O ciută de beme* (pentru *o sută de mrene*, S), *a Cînelui* (,,n-o putut zice *a lu Ştefanu Crîsnicului*'', S), *D'ică* (,,i-o zis Gheorghică şi n-o putut zice'', S), *Dîbaie* (,,o vrut mę la Baia Mare şi o zis *Dîbaie*'', S), *Dîrgǫlă* (,,o văzut o maşină şi o zis *dîrgǫlă*'', S), *Fleoşteriţă* (,,cîn să topię omătu o zis : Ioi, nu mă duc la şcoală că-i tare mare *fleoşteriţă*'', S) *Galiscă* (,,o zis la vrăbii'', S), *Ghiga* (,,o vinit nişte capre şi el a zis că l-or mînca *ghigăniile*'', S), *Grociol* (= groscior ; ,,mama şti face cu *grociol*'', S), *Nozembăr* (,,şeful pompierilor. Are aparat de fotografiat. A mers la Sighet şi l-au întrebat în ce lună e născut : — *Nozembăr*'', B), *Liciu* (,,tăt-o-mblat cu *briciu* : — Io mă bărbieresc cu *liciu*'', S), *Lula* (= luna ; ,,cînd o fos mic : — Ni, mamă, *lula*'', S), *Lupis* (,,moaşa lui a fost Lupă. Tatăle lui n-o putut zice *Lupă*, o zis *Lupis*'', S), *Lupsc* (= *lux* ; ,,erau cu pluguşorul şi a trecut un *taxi* şi a zis : — Ni mă *lupscu*'', S), *Puncovă* (= *pancovă* ; ,,eu am cornuş şi *puncovă*'', S), *Riticina* (a zis în loc de *rădăcina*, S), *Şcoică dă broască ţestoasă* (,,n-o putut zice *scoică*'', S), *Şofron* (= *şatră*, prispă, ,,cînd o făcut casa o zis că trebuie să pună *şofron*'', S), *Tarţă* (,,în loc de *tarcă* tabacheră o fi zis *tarţă*'', S), *Tit'eu* (= *Ciceu*, ,,n-o putut să-şi zică numele tată-so cîn o fos mic'', S), *Iepie pieit* (*iepure pierit* ; ,,n-o putut grăi, horę în clasă'', S).

Este vorba, după cum se poate vedea, mai ales de articularea greşită a unor cuvinte ,,grele'' în perioada uceniciei lingvistice a copilăriei : ,,Dacă te scapi c-o vorbă cîn eşti mic, aşa rămîi'' (B). Poreclele respective, dintre care unele vor ieşi din uz în momentul maturizării individului, creează în jurul celui poreclit nu numai o atmosferă de amuzament general, ci şi un halou protector : eşecul este minim.

Afirmaţia de mai sus nu echivalează însă cîtuşi de puţin cu aceea că felul de a vorbi este puţin semnificativ pentru informatori. Într-o zonă în care *mut* înseamnă ,,prost'', unde defectele de vorbire sînt minuţios terminologizate, strategia conversaţiei şi tehnica articulării devin un component al *omeniei* şi o ţintă a observaţiei la care colectivitatea supune individul. Vezi în acest sens porecle cum ar fi : *Holobotă* (,,o grăit prea des ; tot bate din gură şi nu înţelege ce vorbeşte'', B), *Cincilă* (,,a cincăit ; n-o putut bine vorbi'', B), Anău (,,o grăit pe nas, o fost tare ciudos'', B), *Topîc* (,,că nu poate grăi bine'', B).

(**c**) Porecla-anecdotă poate fixa o replică de succes a individului, de tipul ,,bon mot'', ,,dernier mot'' : *Navîl* (,,un copil și-o făcut treaba lîng-o claie a lui și el i-o zis *Na-vî-l* și o rămas'', B), *Ptruptrușca* (,,l-o prins iagăru. — Cum te scrii? — *Ptruptrușca*. N-a putut scrie'', S) *Raiu*, *Răiuțu* (,,s-o căsătorit a doua oară și l-o-ntrebat oamenii cum e : — *Ca-n rai*'', S). Porecla e în asemenea cazuri mai degrabă de natura recompensei.

Replica memorabilă poate consta dintr-un text focloric. *Țibroc* zis și *Cozervă* (S) își datorează porecla faptului că, întors din armată, a strigat la horă :

Tot atîta-i *coserva*.
Ș-aici și-n Galiția.
Tot atîta-i *țibrocu*
Ș-aici ca și acolu.

Fîră (B) se numește astfel după replica-text :

Fîră de lînă,
Fîră de mn'el,
Și cu lapte puținel.

Țupu (Călinești) a strigat la joc :

Țup, huzdup, de-abghe mă duc
Pă cărare, pă sub nuc.

Anecdotele lingvistice examinate mai sus consemnează cazul în care, prin pronunțarea greșită a unui cuvînt, prin creație lexicală sau prin creație de replică, individul se *autoporeclește*. Rolul colectivității a constat, de fiecare dată, în recunoașterea caracterului eronat sau singular al uzajului lingvistic respectiv și în stocarea acestuia.

(**d**) Există însă posibilitatea ca o eroare lingvistică, o creație lexicală sau o creație de replică a unui vorbitor X să devină porecla interlocutorului său Y : — *Cherem* (,,s-a urcat în păru popii : — Dă-te jos, *cherem*! Da iel din pom a zis : — No, no părinte că-ț rămîn și ție'', S), *Cufurit* (,, — Du-te-n groază *cufurit*'' i-a zis mătușa unui copil, acum căsătorit fără a fi pierdut însă porecla, S), *Gîdăleț* (,,tatăle mîni-sa i-o zis așa'', S), *Mutică* (,,frate-so i-o zis așa cîn a fos mică'', S), *Ușile* (,,fratele lui, în loc de *Vasalie*, i-a spus *Ușile*), *Pititilă* (îl chema *Pătru* dar fratele lui ,,n-o putut zice'', i-a spus *Pititilă*, S), *Pchișolcǫsă* (mama ei a numit-o așa și i-a creat porecla, S).

(**13**) *Metaporecla*. Numim metaporecla acele porecle care sînt extrase fonetic din numele de persoană sau de familie al individului poreclit : (**a**) *Budu* (,,*Bud* Gheorghe. Îl hulește. Se supără'', B), *Chironu* (,,*Tiran Ion*'', B), *Demetăr* (,,așe să văję cu *Dumitru*, să potrivę ; să supără, se-nfǫcă, nu-ncape-n cămeșă'', S) *Fluture* (,,*Fluțar* Vasile, dacă nu le dă bicicleta îl ocărę'', S), *Gîdan* (,,*Damian* Gheorghe, rimează tare bine'' dar și ,,s-o *gîdzălit* = scărpinat și l-o certat'', S), *Gǫgă* (,,*Goga* Gheorghe, așa-i porlega, proliga'', B), *Ionuc Papuc* (,,se potrivește'', S), *Nevisca* (,,șoarece mai mare care mușcă pe vaci de țîță'', ,,*Nedesca* Ioană'', Vad, S), *Oaie* (,,*Oanea* Ion'', S), *Petăr* (,,Pop *Pătru*'', B), *Peticu Sireticu* (,,Dunca *Petru*, are un petic po nas, îi ars, e mînios, iute'', S), *Petrica* (,,îl cheamă *Petric*'', B), *Raveică*

(,,pă mă-sa o chemat-o *Rafilă*. El i-o zis Raveică'', S), *Rîma* (,,*Sîma* Gheorghe, să văjeşte; aşa-i ocară'', S).

Metaporecla se întemeiază pe percepţia analitică (vezi *Budu*, *Fluture*, *Gogă*, *Oaie* etc.) sau sintetică (vezi *Chironu*) a numelui.

Ea este o structură supraierarhizată, o *metrastructură*, în măsura în care se edifică ,,épousant les contours'' pe ,,numurile'' deja obţinute de individ: nume de botez, nume de mătric, nume de familie.

Procedura de ,,descoperire'' a metaporeclei ascunse în nume este următoarea:

— se caută un cuvînt conţinut fonetic în nume (Oanea → *oaie*, Goga → *gogă*);

— în caz că numele nu conţine un cuvînt ca atare se caută un cuvînt parţial conţinut în nume (Fluţar → *fluture*, Petru → *peticu*), de obicei urmărindu-se asemănarea finală, rima: Ionuc → *papuc*, Nedesca → *nevisca*, Sîma → *rîma*). Cuvîntul găsit devine o metaporeclă independentă (se întrebuinţează izolat) sau coalescentă (se alătură numelui sursă). Exemple de metaporecle coalescente sînt: *Damian Gîdan*, *Ionuc Papuc*, *Peticu Sireticu*.

De remarcat, în cazul lui *Peticu Sireticu*, istoria derivaţională complexă a lanţului de porecle şi metaporecle.

Petru $\xrightarrow{1}$ *peticu* (metaporeclă independentă)

Peticu $\xrightarrow{2}$ *sireticu* (metaporeclă coalescentă)

4 ↘ ,,e mînios, iute'' (poreclă)

3 ↘ ,,are un petic pe nas, îi ars'' (poreclă).

Între operaţiile (1), (2), (3) şi (4) din schema de mai sus nu se poate stabili o relaţie de ordine în sensul că nu se poate şti dacă s-a pornit de la 3 (cu bucuria regăsirii lui 1 şi s-a trecut apoi la 2—4 sau, dimpotrivă, ordinea a fost 1—2—3—4, 1—2—4—3 etc.);

— în caz că numele nu sugerează elemente ale altui cuvînt se caută numele proxim (Pătru → *Petăr*, Raveică → *Rafilă*).

Chirom este singurul caz de metaporeclă prin sudare fonetică a sintagmei nume de familie + nume de botez, pe care l-am întîlnit în materialul cules.

(b) Deseori metaporeclele se obţin prin *derivare sinonimică*. *Peşte* şi *Caşalot* (,,slab şi mutos'', S), *Balenă* devine şi *Angliuş* sau *Clean*, *Puşcă* devine şi *Puşculiţă*, *Revorvăr*, *Pistol* (S).

Poreclirea prin contagiune. Fiecărui membru al microcolectivităţii săteşti i se asociază o poreclă. Asocierea poate fi *directă* (atunci cînd personalitatea lui fizică, psihică etc. determină actul de poreclire) sau *mediată* (atunci cînd porecla trece asupra lui, prin contagiune).

Traseele de poreclire prin contagiune sînt: părinte → copil, soţ → soţie, frate → frate (în cazul în care fraţii sînt de vîrste apropiate sau foarte asemănători), soră → soră (în cazul în care surorile sînt de vîrste apropiate sau foarte asemănătoare).

Semnalul lingvistic al poreclirii prin contagiune este constituit de sufixe moţionale sau colective ataşate poreclei sursă: *Negoţu* (soţ) →

Negoața (soție), („buni negustori" B), *Cîrpitu* (soț)→*Cîrpălauca* (soție, B), *Găinuța* (tată) → *Puicele*, *Găinile* (fiicele) („și i̯el o fos *Găinuța*. Și la fete le zic *Puice* și *Găini*", B), *Bujoroile* („Mărie, Ileană, mă-sa-i din Desăști, a lu Bujor. Nu să mînie", B), *Cucu*→*Cucii* (ai casei, B), *Doba*→*Dobele* („o familie de femei, le zic așe. Măsa-i tare grasă. Fata mică îi *Dobuca*", B).

Traseul poreclirii prin contagiune poate fi foarte complicat. În exemplul *Bujoroile* avem de-a face cu următoarea filieră :

Bujor (tată)→a lu Bujor (fiică)
a lu Bujor (mamă)→Bujoroile (fiice),

unde bunicul a avut porecla *Bujor* (poate directă), mama a purtat „numele bătrîn" *a lu Bujor* în care fusese incorporată porecla tatălui și nu numele lui, iar nepoatele au primit de la mamă baza poreclă *Bujor*, căreia i s-a atașat sufixul colectiv feminin — *oaie*, dacă nu cumva, așa cum ni se pare mai probabil, trecerea s-a efectuat în fazele :

a lu Bujor, *Bujoroaia* (mamă) → *a Bujoroaii*, *Bujoroii* (fiică) + *le* (plural articulat) → *Bujoroile*.

Poreclele colective prin contagiune trebuie distinse de poreclele colective directe. În exemplul *Păpuci* („frați ; o fo mici ca păpucii din picioară", B) porecla nu a fost întîi atribuită *unui* frate și apoi transferată asupra celuilalt, ci propusă ab initio pentru *perechea* de frați.

Unuia și aceluiași individ i se pot atribui *mai multe porecle* :

(**a**) de același tip (analitice, sintetice, metaporecle) : *Strîmbă* / *Sucită* (S), *Cîlțos* / *Tărîțos* (S), *Ripcă* / *Dobă* (S), *Ciurcel* / *Searbădu* (B), *Hîrosu*/*Scorțosu* (B), *Cal*/*Turc* (S), *Bîhău*/*Piciorag* (S), *Pociump*/*Metehău*/ *Kilometăr* / *Moș Chiștoc* (S), *Zdrîlă* / *Drodău* / *Cui de șpraiț* / *Hopa Mitică* / *Bîț* (S), *Crăciun* / *Mesălău* (S), *Pititilă* / *Pipăruș* (S), *Școică dă broască țestoasă* / *Hoihonaho* (S), *Bulbuc* / *Cut'e* (S) ;

(**b**) de tipuri diferite : *Mistreț* / *Goruhă* (S), *Gîng* / *Pește* / *Bulză* (S), *Ion cu Tiușca* / *Dubghea* (S), *Sucita* / *Leta* (S), *Miler* / *Pistruiatu* / *Burețu* (S), *Știopu*/ *Știopelea* / *Vizel* (S), *Șchiopău* / *Flotău* (B), *Scarască* /*Pițiguș* (S), *Huhu* / *Pușcă* (S).

Umbră onomastică însoțitoare, porecla se actualizează în conștiința informatorilor în prezența celui poreclit.

Porecla reprezintă punctul *vulnerabil* al personalității celui poreclit.

Se poate întîmpla ca cel poreclit să nu-și cunoască porecla : „Poți să-l vinzi pă om dintă iel și iel nu știe" (B).

Se poate întîmpla ca, venind în alt sat, de obicei prin căsătorie, *zinitura* să nu știe că porecla i-a fost descoperită de noii consăteni :

— „Mai avem unu de la voi însurat la noi. Da cum îi zic ?
— Leca".

El va descoperi secretul lui Polichinelle în contextul primului dialog-ceartă.

Pînă la descoperirea poreclei, *zinitura* nu poate fi încadrată în microcolectivitate. Subsumarea la sistemul uman al acesteia impune localizarea nonechivocă a punctului de ataș ; *porecla* este esențială din acest punct de vedere. Ea marchează retragerea unei porțiuni din autoritatea individului și introduce perspectiva autorității supraierarhizate a grupului.

La dispoziția oricăruî membru al microcolectivității, porecla este deci un sacrificiu ritual de personalitate acceptat de individ în schimbul avantajelor pe care le prezintă asimilarea la grup.

Cu excepţia aspectelor discutate sub (9), *agentul* unui act de poreclire (de atribuire de poreclă) este greu de definit.

Obiectul poreclirii, individul căruia ,,nu-i zic pe cărare dreaptă'' (S), e în mod obligatoriu *diferit* : ,,Numa la anumiţi oameni, nu la tăţ în rînd. O faci orice mofturi, o fa oarecum. Apoi zîci aşe'' (S).

În raport cu porecla, cel poreclit poate adopta două atitudini :

— o poate interpreta ca poreclă şi tolera înţelegînd caracterul ei obligatoriu adînc : ,,Tare bin'e nu le pare'' (B) sau căutînd să se convingă de caracterul ei inofensiv : — Se supără dacă-i spui *Bozu*? — ,,I lemn şi nu să supără, putem să-i spunem oricum'' (S) ;

— o poate interpreta ca ocară şi refuza, înţelegînd caracterul obligatoriu al nontolerării insultei.

Este însă exclus — prin legea nescrisă a ,,omeniei'' — ca cel poreclit :

— să tolereze ocara,

— să refuze porecla.

Singurul mod de manifestare a dezacordului (natural) faţă de poreclă este cel indirect. *Ţibroc* şi *Cozervă* a răspuns cuiva care-i cerea o cană cu apă : — ,,Mereţ la rîu că eu n-am şî am numa o cozervă''(S).

Am urmărit atitudinea celui poreclit faţă de poreclă într-un experiment cu un grup de şcolari din Sîrbi. Grupul era compus din cca 15 copii între 7 şi 14 ani şi a fost solicitat să indice poreclele circulînd în sat. Am înregistrat următoarele momente :

— reticenţă, ,,poreclele nu se spun, nu e frumos'' ;

— ezitare generală : ,,sînt prea multe porecle, ar trebui enumerate zile în şir'' ;

— *spargerea gheţii* ;

— *explozie* de porecle, *întrecere* în a şi le aminti pe cele mai amuzante şi în a le stabili sau inventa etimologia. Interviul se transformă în *prilej lingvistic de actualizare* a setului de porecle al microcolectivităţii ;

— *invenţie* de porecle, comunicare de porecle inexistente (în intenţia de a face haz pe seama iniţiatorului interviului şi de a masca faptul că lotul de porecle iniţial prezentat ca infinit începe să se epuizeze) ;

— *turnir* de porecle : copiii încep să-şi trădeze reciproc poreclele proprii (,, — Da nu te superi, mă?''). Profitînd de prezenţa iniţiatorului interviului ei încalcă deci tabu-ul de nonenunţare a poreclei în faţa celui poreclit şi au de ales între a ,,plăti'' anticipat această libertate dezvăluindu-şi porecla proprie înainte de a trăda poreclele celor din jur sau de a accepta cu umor răzbunarea celui poreclit (care le va dezvălui, la rîndu-le, porecla) ;

— *epuizare*, schimbarea subiectului de discuţie din iniţiativa grupului intervievat.

Dezvăluirea poreclei proprii — pe care o considerăm punctul fundamental al interviului — s-a desfăşurat, în funcţie de personalitatea copiilor, în următoarele tipare :

— *strategie lingvistică* : anticipînd primejdia lingvistică la care se expune prin trădarea poreclei altora şi încălcarea tubu-ului de nonporeclire în prezenţă, copilul îşi prezintă, cu nuanţe atenuante şi diminuante, porecla. Beneficiu net : a spus porecle şi s-a ridicat deasupra poreclei proprii, depăşind frica de poreclă ;

— *strategie socială* : spunîndu-şi porecla proprie (poreclele proprii) sau inventîndu-şi porecle proprii inexistente — deci supunîndu-se aparent la jignire publică — copilul determină un brusc reviriment de simpatie. Beneficiu net : popularitate („Fii fecior popular, mă") ;

— *catharsis* : interesul pentru poreclă şi poreclire, trezit prin interviu şi emulaţia reciprocă, îl eliberează pe copil de susceptibilitatea la porecla proprie. Copilul îşi examinează cu subită obiectivitate porecla. Beneficiu net : un *metamoment*, un moment de *înţelegere* a mecanismului lingvistic şi social al poreclirii.

Nu sîntem siguri că cele spuse mai sus sînt valabile şi pentru atitudinea adulţilor faţă de poreclele altora şi faţă de porecla proprie.

În cazul acestora asistăm la :

— autocontrol sporit care interzice chiar în absenţa celui poreclit comunicarea voluntară de porecle. Adultul — cu excepţia unor cazuri speciale — tinde să se limiteze la *confirmarea sau infirmarea existenţei poreclei* ;

— diminuarea interesului pentru etimologia poreclei (— De ce-i zice „X" ? — „Dracu ştie" ; — „Din bătrîni" ; — „Aşa-i zice") ;

— absenţa — cu rare excepţii — a momentelor *invenţie de porecle, trădarea poreclei proprii, trădarea poreclei celor de faţă.*

La fel cu copiii, adulţii memorează pasiv poreclele şi le actualizează sub influenţa unor stimuli extralingvistici (văd omul poreclit), lingvistici (aud porecle care le amintesc de altele similare sau contigue semantic sau fonetic) sau printr-un efort de concentrare ad-hoc („ne mai răzgîndim", răz = prefix intensificator).

Act de atribuire de nume unui neam. Nu există, în microcolectivităţile analizate, acte de atribuire de nume unui neam.

Act de atribuire de nume unui sat. Agenţii unui act *corect* de atribuire de nume unui sat nu sînt membrii colectivităţii săteşti (vezi partea întîi a prezentului studiu).

Există însă devieri de la numirea oficială a unui sat în cazul cărora membrii colectivităţii săteşti asigură rol de agent.

Devierea tip este numirea neoficială prin poreclire.

Poreclele satelor maramureşene din zona cu care vin în contact locuitorii din Sîrbi şi Breb aparţin tipurilor :

(**14**) (**a**) poreclă descriptivă analitică vizînd trăsături majore : *Cioate Pălite* (= Breb), *Răşinari* (= Budeşti, „pe lîngă pădure"), *Gadină* (= Fereşti), *Gătejeni* (= Valea Porceni), *Hribe Coapte* (= Năneşti), *Lupi* (= Sat Şugatag), *Ţigani* (= Deseşti ; locuitori negricioşi) ;

(**b**) poreclă descriptivă analitică vizînd trăsături minore : *Bunzani* (= Bîrsana ; *bunzani* = cărăbuşi), *Cuci* (= Crăceşti, Vad), *Pupăzari* (= Giuleşti), *Coaie Lungi* (= Călineşti) ;

(c) poreclă sintetică exprimată prin :

— adjectiv : *Mînecoși* (=Sîrbii Giosani ; *mînecoși* = bogați), *Căldușaguri* (=Sîrbii Susani ; *colduș* =sărac), *Iobagi* (=Hoteni), *Șogăi* (=Ocna Șugatag), *Fală Mare* (= Oncești), *Iconari* (= Văleni), *Dobași* (= Vad) ;

— metaforă model : *Mîți* (= Crăcești), *Cai* (= Hărnicești) ;

— metaforă anecdotă : *Luna-n Tău*, *Lunari* (= Cornești ; ,,au scos luna din apă'') etc.

De remarcat că, în exemplele de mai sus, obiectul poreclirii este fie satul perceput ca obiect în spațiu (ex. : *Cioate Pălite*, *Rășinari*, *Hribe Coapte*), fie satul perceput ca ansamblu de locuitori (ex. : *Țigani*, *Iobagi*, *Iconari*). Poreclele au deseori două forme, după cum se referă la una sau la alta din cele două accepții : *Luna-n Tău* / *Lunari*, *Pupeze* / *Pupăzari*, *Bunzani* / *Bonzărești*.

O poreclă descriptivă a satului în spațiu poate fi interpretată ca poreclă-model a satului-colectivitate și invers. Ex. : *Lupi*$)_1$ (sat în care vin lupii iarna) poate fi decodat ca Lupi$_2$ (sat cu oameni ,,LUPI'') Nu întotdeauna însă aceste duble valențe se realizează. Nu am întîlnit nici un informator care să decodeze porecla *Cioate Pălite*$_1$ (= sat cu cioate pălite) ca *Cioate Pălite*$_2$ (= sat cu oameni ,,CIOATE PĂLITE''). Traseul interpretativ face parte din experiența semiotică acumulată de informator.

Poreclele de sate aparțin memoriei imediate și sînt ușor actualizabile grație grupării lor versificate : *Hribe Coapte Nănești* / *Gătejeni Valea Porceni* / *Bonzărești Bîrsănești* / *Gadină Ferești* / *Lacu-n Tău Cornești*...

Utilizarea lor are în vedere, după cum vom vedea, substituirea numelui de botez (de mătric) al unei persoane printr-o poreclă mai puțin agresivă decît porecla persoanei respective sau, în cazul în care individul respectiv este o *zinitură*, mai ușor de aflat.

B. Acte de utilizare de nume

Nume de animale

Utilizarea numelor de animale nu prezintă trăsături notabile neamintite sub A (vezi afirmațiile cu privire la enunțurile de mînat).

Nume de persoane

Utilizarea corectă a numelui de persoană conferă obligativitate *interpelării prin nume* a individului : ,,Mái frumos lucru e să-i spui omului pă nume'' (Dămian Mărie a lu Nuțu Pleșului, S). Nu sînt corecte cazurile în care numele nu este menționat în adresarea de tipul — *Hei* (pentru femei), *Mă* (pentru bărbați). Informatorii le semnalează existența în alte sate, nu în satul propriu. Budeștenii de pildă practică, după informatorii din Sîrbi, adresarea fără nume : ,,Is mai pădureni Budeștii. *Amu* s-o mai lotrit'' (Dămian Mărie a lui Nuțu Pleșului, S).

(1) *Utilizarea formei diminutive a numelui*

Utilizarea formei diminutive a numelui este curentă în microcolectivitățile analizate.

(**a**) De la nume de bărbați se formează diminutive țărănești de tipul: *Andriuț*, *Andraș*, *Andricuț*, *Indriuț* (=Andrei), *Chiriluț* (=Chirilă), *Gavriluț* (= Gavrilă), *Gheorghiță*, *Ghiuriță*, *Diuriță*, *Ghiță*, *Ghiula* (= Gheorghe), *Ghiras* (= Ghirosîm), *Grigoraș*, *Grigoruț* (= Grigore), *Iliucă*, *Iliuț* (= Ilie), *Ionuc*, *Ionaș*, *Onuțelu*, *Nuțu* (= Ion), *Irimei* (= Irimie, Irimia), *Lupuț* (= Lupu), *Mihăiuc*, *Mn'ihăiuc* (=Mihai), *Niculăieș*, *Nicorici*, *Niculiță* (= Nicoară), *Păvăluc*, *Păvăluț* (=Pavel), *Pătruc*, *Pătruț*, *Petrica* (=Pătru), *Silipuc* (= Filip), *Ștefănuc* (= Ștefan), *Timoc* (= Timosie), *Todoruț*, *Todoric* (= Todor), *Văsăluc*, *Vasalica*, *Țilica*, *Văsălicuță*, *Țilicuță*, *Țilie* (= Vasalie) și

(**b**) diminutive „domnești" de tipul: *Costică* (= Constantin), *Ionel* (= Ion).

(**c**) De la nume de femei se formează diminutive țărănești de tipul *Anuță*, *Anuțucă*, *Nița* (= Ană), *Dochiță*, *Dociță* (= Dochie), *Florică*, *Florișcă* (= Floare), *Ilenucă*, *Ilișcă*, *Lișca*, *Lișcuță* (= Ileană), *Irinucă* (= Irina), *Lupșoara* (= Lupă), *Măricuță*, *Mărioacă*, *Marișca*, *Mărioară*, *Măriucă* (= Mărie), *Năstăfică* (= Năstafă), *Pălăguță* (= Palagă), *Părăscuță* (= Parască), *Țuțulică* (= Țuțulie) și

(**d**) diminutive „domnești" de tipul: *Lenuța* (= Ileană, Elena), *Mărioara* („nu-i tot una cu *Mărie*", S).

Diminutivarea provoacă de cele mai multe ori *lungirea* numelui. Din acest punct de vedere ea echivalează cu o *utilizare excesivă* a numelui, posibilă în direcția unui copil, dar vag reprobabilă atunci cînd vizează un adult: „Cînd era pă drum îl strigam (pe bărbat) *Vasaluc*, *Vasalică* și la femei le era ciudă" (Gherman Ioană, S).

Uneori, chiar pe copil nu poți să-l „dezm'erzi" cu o formă excesiv diminutivată. Lui *Onuțelu* (= Ion) părinții „i-o omorît numele" (S).

Forma diminutivată a numelui dispare din uz în momentul în care posesorul numelui iese din adolescență.

(**2**) *Utilizarea formei vocative a numelui*

Forma vocativă a numelui apare în enunțul de adresare neutru și este impusă de conturul intonațional special al acestuia, care necesită: a) scurtarea și b) accentuarea pe ultima silabă.

Ea caracterizează exclusiv numele țărănești.

De la numele de bărbați se înregistrează forme vocative de tipul: *Andrí*, *Îndrí* (= Andrei), *Avrí*, (= Avrinte), *Dumí* (= Dumitru), *Gavrí* (= Gavrilă), *Ghió* (= Gheorghe), *Grigó* (= Grigore), *Ilí* (=Ilie), *Lorí* (= Laurențiu), *Mihá* (= Mihai), *Nicoá* (= Nicoară), *Pá* (= Pavel), *Pắ* (= Pătru), *Pí* (= Pintea), *Șté* (=Ștefan), *Tăná* (= Tănase), *Vasalî́* (= Vasalie).

De la numele de femei se înregistrează forme vocative de tipul: *Agrí* (= Agripă), *Anú* (= Anuță), *Axắ* (= Axănie), *Călí* (= Călină), *Dó* (= Dóchie), *Frăsî́* (= Frăsînă), *Ileá* (= Ileană), *Irí* (= Irină), *Mărí* (= Mărie), *Năstá* (= Năstafă), *Pará* (= Parásca), *Pălăgú* (= Pălăguță), *Vîrvá* (= Vîrvară).

(**3**) *Utilizarea sub formă de ocară a numelui sau a poreclei*

Numele și porecla sînt percepute ca ocară atunci cînd:

— sînt inserate într-un act semiotic de tipul INSULTĂ, caracterizat pe plan lingvistic printr-un contur intonațional specific;

— sînt inserate într-un act semiotic de tipul *citare, enunțare emfatică*, opțional însoțită de deformare etc., care se desfășoară în prezența purtătorului lor.

Ceea ce se reproșează celui care insultă este *intenția de insultă, iar nu enunțarea numelui sau a poreclei respective.*

Lucrurile par clare în cazul *enunțării numelui*, însă sînt mai greu de perceput la primă vedere în cazul *enunțării poreclei.*

La aceasta contribuie existența termenului *ocară* care sugerează mai degrabă o interpretare în termeni de ,,obiect'' decît în termeni de ,,proces''. În concepția noastră, *ocara* nu este un *tip special de poreclă, ci porecla inserată într-un act semiotic de insultare.*

La nivelul limbii române porecla ar fi termenul utilizat de vorbitorii preocupați de *obiectul*-poreclă (cuvintele-poreclă), pe cînd ocara ar fi termenul utilizat de vorbitorii preocupați de *actul*-ocară, insultarea cu cuvinte-poreclă).

Insultarea cu menționarea poreclei este mai culpabilă decît insultarea cu menționarea numelui în măsura în care, spre deosebire de menționarea numelui în prezența purtătorului, *menționarea poreclei* în prezența individului poreclit este tabú.

În sprijinul acestei interpretări vin replici de tipul: ,,Nu-l ocărăsc, așa-i dzic'' (S, B), curente în cursul interviurilor destinate stabilirii inventarului de *ocări*, în care opoziția se face între *a ocărî* și *a zice* (deci a vorbi normal, neinsultător), și nu între *ocară* și *poreclă.*

Actele semiotice de citare a numelui (dar mai ales a poreclei) pot avea următoarele forme :

— citare adresată : ,, — Tu Ciurcoaie, tu Ciurcoaie ! '' sau ,,— Tu Dobă ! — ș-apăi rîd'' (B). Acest tip caracterizează mai cu seamă copiii;

— citare neadresată : se enunță, în prezența celui poreclit dar nu în direcția lui, porecla. Mai complicat : se recită, se strigă, se cîntă un text în care a fost introdusă porecla respectivă. În prezența *Cîrpitu*-lui sau a *Cîrpălaucăi* se spune :,,Să trăiești nănașule, / Să-m cîrpești opincile, / Că mi le-ai cîrpit o dată, / M-o ținut cît am fost fată !'' (care este strigătura de la care li se și trage porecla).

Enunțarea emfatică deformată a numelui (poreclei) se face, de cele mai multe ori, prin alipirea ,,incorectă'' de sufixe :

— *Bumbalău, Brozbău, Ivășcău, Lucău, Tarcău* (,,e din hada nebunilor'', S), *Tașcău* (,,a umblat tată-so cu tașcă de pk'ele'', S), *Tomău* (,,de la moș Toma'', S), *Vasalicău*, unde ceea ce deosebește formele enumerate de supranume (atunci cînd baza este un nume de persoană) este utilizarea — supărătoare — a sufixului *-ău* care marchează PROVENIENȚA FEMININĂ și nu PROVENIENȚA MASCULINĂ ;

— *Babălă* (,,Pop Ileana ; după tată-so, că l-o chemat *a lu Ionu* Babii'', S), *Hoșcălă* (,,a lu Hotea'', S), *Popălă* (,,Pop Vasile, a lu Gheorghe a lu Vasile a Ioanei ; și el te ócără'', S), *Țîgănescu*, în care se alătură numelui (poreclei) aparținînd unui inventar un sufix caracteristic pentru nume (porecle) aparținînd unui inventar diferit (*Idălă, Leibălă, Ionescu, Popescu*).

Mai rare sînt cazurile în care numele deformate (porecla) sînt scrise pe poartă, aduse în văzul tuturor : ,,copiii îi scriu pe poartă *Pere Uscate*; are prun și nuc'' (S).

Actualizarea ocărîtoare a numelui (poreclei) este reproşată de microcolectivitate : ,,Cine-i om rău face aşa (=ócără)'' (S), ,,Nu-i slobod a njosi omu cu vorba'' (S).

Actul de ocară se încadrează printre *hîltăşaguri* şi *mîţănii* (= *muţănii*, prostii).

Utilizarea ocărîtoare a numelui (poreclei) este posibilă numai în cazul în care agresivitatea de moment contrabalansează tabú-urile semiotice de nonmenţionare a poreclei şi nondeformare a numelui : ,,Mai sînt ocări da nu le ştiu oamenii. Num-aşa cîn să sfăd'esc, atunci să ştiu ocărî'' (Vişovan a lu Gavriluţ, B). De remarcat şi în acest caz tranziţia *ocară* / *ocărî* operată de informator.

(4) *Suprapunerea de nume, supranume*

Numele de botez al părintelui (bunicului) poate trece asupra copilului, de obicei băiat. Trecerea este însoţită opţional de adăugarea unor sufixe ad-hoc.

Numele transferat nu este modificat în exemplele : *Maştei* (transferat asupra lui Gheorghe Ciceu, din Budeşti), *Miron* (transferat asupra lui Giurgi Gheorghe, S), *Mnihailă* (transferat asupra lui Borodi Vasile, S), *Nicoară* (transferat asupra lui Borodi Gheorghe, S), *Siridom* (transferat asupra lui Dunca Vasile, S).

În mod aberant, transferul conferă numelui de botez propriu individului respectiv calitatea de nume neutilizat, nume cu utilizare limitată, nume de mătric în raport cu numele suprapus prin transfer.

Aceasta se explică prin preferinţa generală a vorbitorilor pentru *numele intim, adînc* ancorat în personalitatea individului numit. Pe o scară a adîncirii numelui în individ, numele ,,de mătric'' este mai intim decît numele de familie, numele de botez este mai intim decît numele ,,de mătric'', numele suprapus este mai intim decît numele de botez (în măsura în care se referă la acea zonă — în individ — care menţine nealterată esenţa moşului, a părintelui etc.).

Invers, metaporecla este *mai exterioară* individului decît numele ,,de mătric'' sau de botez, pseudosupranumele este mai exterior decît metaporecla, porecla este mai exterioară decît pseudosupranumele, unde *exterior* se referă la zona expusă public prin metaporeclă, pseudosupranume, poreclă a individului. Am avea deci de-a face, în cazul poreclelor, cu o preferinţă pentru numele exterior, de suprafaţă, referitor la zona expusă public a personalităţii individului poreclit.

Numele transferat este modificat prin adăugarea de sufixe ad-hoc în exemplele : *Grigoruţ* (,,Borodi Vasile ; tată-so o fost Grigore şi cînd o fos mic i-o zis Grigoruţ '', S), *Iacobuţ* (transferat asupra lui Toporan Gheorghe şi Vasile, S), *Vîrvăruţ* (,,Gheorghe Opriş, a lu Ion, moaşă Varvara, i ocară'', S), *Părăscău* (supranume masculin semnalînd în ascendenţă o Parască : ,,a Glodeanului, soţu-i din Glod ; a lu *Părăscău* — tatăl — Dunca Mărie'', S), *Rafirău* (avînd în ascendenţă o Raveică devenită Rafiră, vezi mai sus), *Florişcău* (avînd în ascendenţă o *Florişcă*) etc.

În exemplele enumerate *Grigoruţ* înseamnă ,,Grigore cel de după Grigore'', ,,Grigore cel din Grigore'', *Iacobuţ* înseamnă ,,Iacob cel de după, din Iacob'', *Vîrvăruţ* înseamnă ,,cel de după Vîrvară'', cel care se trage din Vîrvară''. Mergînd mai departe, le-am putea interpreta ,,cel care *este*

Grigore (esenţa lui Grigore) în momentul de faţă", „cel care *este* Iacob (esenţa lui Iacob) în momentul de faţă", „cel care *este* Vîrvară (esenţa lui Vîrvară) în momentul de faţă".

Într-un mod similar, *Părăscău* „*este*, în mod esenţial, Parască", *Florişcău* „*este*, în mod esenţial, Florişcă", *Rafirău* „*este*, în mod esenţial, Rafiră", şi ceea ce par a sugera supranumele examinate este faptul că existenţa se desfăşoară între parteneri imuabili, că, indiferent de reprezentanţii lor de suprafaţă, *Grigore*, *Iacob*, *Parasca*, *Vîrvară*, *Florişcă*, *Rafiră* continuă să configureze universul social al microcolectivităţii.

Aşa se explică tolerarea dezacordului în gen între sufix şi bază : *Vîrvară* (feminin) + *—uţ* (masculin), *Rafiră* (feminin) + - *ău* (masculin) etc. ; sufixele respective sînt sufixe de provenienţă şi nu sufixe diminutive.

(5) *Supranume colective.* Ca şi în cazul supranumelor individuale, în cazul supranumelor colective atribuirea numelui este arbitrară : *Fraţii Jderi*, *Fraţii Petreuş*.

Afirmaţia de mai sus se referă la arbitrarul lui *Fraţii Petreuş* în raport cu alţi eventuali fraţi cîntăreţi de muzică populară, maramureşeni, la arbitrarul lui *Fraţii Jderi* în raport cu *Fraţii Buzeşti* etc. În cazul sintagmei, elementul *fraţii* este întotdeauna motivat. În plus, faptul că în opoziţie cu Fraţii Buzeşti Fraţii Petreuş sau Fraţii Jderi sînt prezenţi în memoria imediată a colectivităţii şcolare conferă o probabilitate mai mare selectării numelui lor ca supranume, atunci, în contextul *fraţi*.

(6) *Pseudosupranume*

Un act contemporan de atribuire de nume nu poate opera cu nume care ies din uz (6c şi 7c) sau cu nume care, indiferent de faptul că sînt ţărăneşti sau domneşti, nu circulă în zonă.

Încălcarea acestei constrîngeri contextuale poate fi observată în exemplele de mai jos : (15) *Adam* (B), *Boazi* (B), *Bubi* (S), *Ceali* (Charlie ; născut în S. U.A., B), *Cezar* (S), *Crişan* (B), *Deji* (S), *Deneş* (B), *Feniuşcă* (S), *Ferdi* (B), *Fodoloski* (B), *Ghiula* (B), *Goabi* (B), *Hambroză* (B), *Mişu* (B), *Mociulski* (B), *Ranti* (B), *Zaibăr* („Ni, tre Zaibăr", B), *Zolti* („belea cîini", S).

Exemplele enumerate nu reprezintă porecle întrucît nu există nimic în *individul poreclit* care să *motiveze selectarea* lor.

Ele nu reprezintă metaporecle întrucît nu există nimic în *numele individului poreclit* care să motiveze selectarea lor.

Caracterul *arbitrar* al atribuirii numelor de sub (15) nu este însă asociat unei *prime* atribuiri de nume în direcţia unui individ nenumit (aşa cum se întîmplă în cazul botezării, al atribuirii numelui „de mătric" sau al supranumelui).

Exemplele de sub (15) reprezintă deci o deviere (a) în raport cu constrîngerea contextuală şi (b) în raport cu obligativitatea numirii unui individ nenumit, enunţat în raport cu actul atribuirii de nume, şi o deviere în raport cu obligativitatea motivării poreclelor.

(7) *Utilizarea poreclei* respectă următoarea constrîngere : *nu se enunţă o poreclă în prezenţa individului poreclit.*

Cazurile, curente, în care *i se spune unui individ pe poreclă* sînt de interpretat ca devieri, posibile atunci cînd individul respectiv este prieten mai tînăr, social inferior, dar interzise atunci cînd individul respectiv este mai vîrstnic, social superior, de sex diferit. Sînt aberante situaţii de tipul :

copil interpelează prin poreclă un adult, femeie interpelează prin poreclă un bărbat, bărbat interpelează prin poreclă o femeie.

Parametrii vîrstă, sex, pe de o parte, şi autoritate socială pe de altă parte par a acţiona în sensuri opuse, mediind devieri mai puţin aberante, cum ar fi : copil interpelează prin poreclă un adult fără autoritate socială, femeie interpelează prin poreclă un bărbat fără autoritate socială, bărbat interpelează prin poreclă o femeie fără autoritate socială.

★

Am abordat în studiul de faţă modalităţile în care se realizează, în microcolectivităţile Breb şi Sîrbi — Maramureş, atribuirea de nume şi utilizarea de nume preatribuite.

Ideea centrală, care a determinat titlul *Clasificarea prin „numuri”*, a rămas însă neexplicitată şi la ea dorim să ne referim în încheiere.

Credem că analiza *numurilor*, a *ocărilor*, a *numelor mutate* etc. cîştigă adevăratele ei dimensiuni numai în momentul în care o raportăm la tendinţa de a clasifica, prin intermediul lor, „materialul viu” înconjurător.

Utilitatea acestei clasificări pentru echilibrul psihic şi semiotic al individului rămîne de studiat.

LA CLASSIFICATION PAR LES NOMS (II)

La déviation maximum par rapport à l’acte normal d’assigner un nom à une personne est constituée par l’attributión non rituelle du sobriquet. On distingue entre : (a) le sobriquet issu d’une perception *à distance sociale* de la singularité physique de l’individu, (b) le sobriquet issu d’une perception *à distance personnelle ou intime* de la singularité physique de l’individu, (c) le sobriquet spécifiant *le hobby* emblème de l’individu, (d) *le sobriquet-synthèse* dont le type le plus représentatif serait le *sobriquet-modèle*, (e) *le sobriquet-anecdote* spécifiant des traits (surtout psychiques) pour lesquels le parler local ne dispose pas de termes distincts, (f) *le méta-sobriquet* extrait phonétiquement ou sémantiquement du nom de personne ou du nom de famille de l’individu.

Face au sobriquet qu’on lui attribue, l’individu a le choix entre :

— l’interprétation *sobriquet* : acceptation obligatoire et

— l’interprétation *insulte* : non-acceptation obligatoire.

Las actes par lesquels on fait usage d’un nom d’animal ne sont pas caractérisés par une grande diversité.

En échange, les actes par lesquels on fait usage d’un nom de personne appartiennent *à* des types très différents : (a) l’usage du nom + diminutif, (b) l’usage du nom + vocatif, (c) l’usage du nom ou du sobriquet en tant qu’insulte, (d) l’usage superposé du nom d’un ancêtre pour désigner son descendant, (e) l’usage pseudo-superposé d’un nom Y pour désigner un individu porteur d’un nom X.

DESPRE CARACTERUL DANSURILOR POPULARE

ANDREI BUCŞAN

În analiza manifestărilor coregrafice trebuie să avem în vedere mai multe serii de aspecte. Fireşte, clasificări se pot efectua oricînd pe baza unor aspecte parţiale sau grupînd cîteva din acestea. Dar, dacă avem să efectuăm o operaţie completă, este necesar să epuizăm toate criteriile posibile, acordîndu-le de la caz la caz ponderea specifică scopului urmărit.

Este neîndoios că într-un studiu de sistematizare a faptelor coregrafice vom acorda prioritate aspectelor *morfologice*, care sintetizează esenţa genului respectiv. Aşadar, în analiza unui joc, a unui tip etc., vom ţine seama în primul rînd de *forma de ansamblu* (formaţia), luată ca principal criteriu morfologic în clasificările noastre de pînă acum[1] — *mişcarea generală* (în spaţiu şi în timp), *compoziţia*, *structura cinetică* şi *structura ritmică*. Nu putem desprinde însă jocul de însăşi viaţa comunităţii în cadrul căreia el evoluează, legătură exprimată prin aspectele *social-folclorice* : *ocazii* şi *obiceiuri* [2] de joc, *funcţie* şi *temă*, *practicanţi* folclorici. De asemenea, relaţia stabilită între dans şi alte manifestări care se află în simbioză cu el, în special melodia şi textul care îl însoţesc, este exprimată prin aspectele *sincretice*, de o deosebită importanţă pentru determinarea profilului său caracteristic.

Dar, pentru a realiza imaginea completă a manifestărilor coregrafice, va trebui să abordăm încă un domeniu vast care ne prezintă o schemă de relaţii aparte. Acest domeniu, insuficient cercetat pînă în prezent, cuprinde aspectele *interpretative*, deci acelea care privesc modul de realizare a legăturii dintre dans şi interpreţii săi, de trecere a unei manifestări artistice prin filtrul personalităţii umane.

Ne dăm seama de importanţa acestei probleme, dar totodată şi de dificultăţile care se ridică în calea noastră, inerente nu numai fazei de experimentări teoretice şi practice în care ne aflăm, ci mai ales unei oarecare labilităţi în exprimarea limitelor categoriale ale domeniului însuşi. Ne propunem totuşi să încercăm unele teoretizări, pentru ca, alături de cîteva referiri concrete, să reconstituim un prim nucleu al cercetărilor viitoare.

---

[1] A. Bucşan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', t. 12, 1967, nr. 3, p. 169—187.

[2] Este vorba numai de obiceiurile care intră în desfăşurarea unor jocuri, nu de toate obiceiurile care ţin de participarea la horă.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 3, p. 23–223, Bucureşti, 1972

Făcînd acest pas, vom enunţa de la început scindarea necesară a investigaţiilor noastre în două direcţii, cerute de cele două „capete" ale problematicii : specificul manifestării coregrafice — specificul interpreţilor. Este uşor de înţeles că cele două serii de aspecte, deşi colaborează la cristalizarea aceluiaşi fapt folcloric, îşi păstrează totuşi individualitatea, acţionînd coordonat dar apărînd cu rezultate de pondere diferită. Primele determină maniera de interpretare a dansului în funcţie de elementele lui (morfologice, social-folclorice şi sincretice), a căror sinteză dictează un anumit mod *obligatoriu* de a le exterioriza. Celelalte nuanţează această manieră, pornind de la personalitatea interpreţilor, din punctul de vedere al *constituţiei fizice*, al *temperamentului* şi al *intelectului*. În primul caz vorbim despre *caracterul* dansului ; în al doilea, despre *stilul* de execuţie [3]. Dar despre acesta din urmă ca şi despre multiplele probleme pe care le ridică, cu consecinţe asupra *procesului de creaţie* în dansul popular, va fi vorba într-un capitol viitor. Deocamdată cele de mai jos vor urmări o primă serie de aspecte care privesc relaţia dans-interpreţi prin prisma specificului substanţei coregrafice.

Analizînd o piesă folclorică (în speţă coregrafică) izolată sau un tip coregrafic etc., mergînd chiar pînă la un repertoriu întreg (local, zonal etc.), vom determina un număr de trăsături specifice în primul rînd morfologice, dar de asemenea social-folclorice şi sincretice. Toate acestea formează un întreg, care poate fi analizat în părţile lui componente, dar care nu poate fi conceput fără *interacţiunea* acestora. Ea se realizează prin diferite sisteme de relaţii.

Astfel, în cadrul fiecărui complex de aspecte se stabilesc corelaţii interne. De exemplu în complexul social-folcloric se observă în primul rînd corespondenţe care merg pînă la coordonare între categoriile : *ocazii/obiceiuri, funcţii/teme, practicanţi — pe grupe comunitare/componenţă pe sexe*. Se formează în acest mod sisteme complementare, care la rîndul lor se influenţează prin interacţiunea lor, furnizînd o ambianţă specifică fiecărei manifestări. Acelaşi lucru se petrece (cu încă şi mai multă pregnanţă) în domeniul morfologic [4], ca şi în cel al sincretismului. Dar după cum am arătat, o piesă folclorică nu poate fi apreciată decît în ansamblul ei[5]. Apropiind deci faptele morfologice de cele social-folclorice şi sincretice obţinem profilul unitar al unui dans, tip coregrafic etc.

Trebuie însă să mai ţinem seama de o împrejurare. Pînă acum am situat, implicit, aspectele coregrafice la acelaşi nivel. Dar în organizarea unui dans există, la fiecare aspect ca şi la totalitatea aspectelor, 3 trepte principale :

a) treapta I, *elementară*, cuprinde elementele cele mai simple ; de exemplu, în domeniul ritmic şi în cel cinetic situăm pe această treaptă *valorile simple*, *celulele* şi *motivele*, formînd „substanţa" structurală pe care se va construi dansul ; tot astfel, la categoriile de aspecte *practicanţi* (din domeniul social-folcloric) şi *formă de ansamblu* (din domeniul morfologic) vom lua în considerare, pe treapta elementară, *indivizii izolați*, față de totalitatea dansatorilor[6] etc.;

---

[3] Nu ne angajăm în discuţii de ordin terminologic, care riscă de obicei să se prelungească la infinit ; pentru moment ne interesează să se înţeleagă conţinutul noţiunilor respective.

[4] În care faptele au fost studiate mai temeinic, ducînd la clasificarea de mai sus (v. nota 1).

[5] Dacă vrem să-i determinăm profilul complet ; analitic se pot lua în considerare, desigur, numai anumite aspecte.

b) treapta a 2-a, *compozițională*, cuprinde toate aspectele care privesc diferitele forme de organizare interioară a dansului, pe compartimente: *practici* legate de dans, *grupuri* de practicanți, *figuri* și *secțiuni* ritmico-cinetice etc.;

c) treapta a 3-a, *generală*, cuprinde grupările de aspecte care ne permit să reconstituim organizarea în ansamblu a dansului: *formație*, *mișcare generală*, *moduri compoziționale*, *clase ritmice* și *cinetice* etc.[7].

Aceste trepte sînt de asemenea strîns legate, ele neputînd fi concepute izolat. Avem deci, pe lîngă o coordonare „orizontală" a aspectelor coregrafice, și o structurare „verticală" a lor, într-un proces de continuă interacțiune, ducînd la o sinteză a acestora, cu un anumit substrat și cu o anumită finalitate.

Este ceea ce am numit *caracterul* dansului, considerat ca rezultanta tuturor celorlalte aspecte — morfologice, social-folclorice, sincretice — care se îmbină pentru a imprima o atmosferă proprie întregului fenomen; greu de definit unitar, el este totuși simțit destul de pregnant din reunirea notelor aferente, care impun un mod precis de desfășurare și execuție (v. tabelul 1).

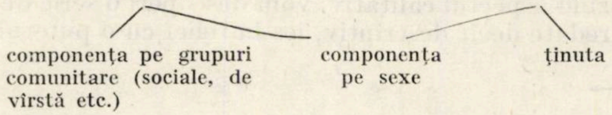
Fără îndoială, ne lipsesc mijloacele de a determina riguros această categorie de aspecte. Ea reiese totuși foarte clar dacă ne gîndim la exemplele care ne stau la îndemînă. Astfel, punînd în paralelă următoarele dansuri diferite, din două clase diferite, obținem următoarele trăsături principale:

a) *Hora* (clasa Hore mari): se joacă la hora satului. Funcție relațională, cu temă neutră. Practicată pe toată comunitatea în grup mixt. Formație de cerc închis nelimitat, cu ținuta de mînă. Desfășurare bilaterală în tempo moderat. Mod compozițional simplu-uniform. Cinetică simplă. Ritm binar compus. Melodie instrumentală și strigături comune, cu suprapunere concordantă.

b) *Brîul* (clasa Brîuri). Se joacă la nunți și petreceri. Funcție exhibițională, cu temă morfologică de virtuozitate. Practicat de un grup restrîns, bărbătesc. Cerc deschis nelimitat, cu ținuta de umeri. Desfășurare alternată, în tempo vioi. Mod compozițional dezvoltat — mobil. Cinetică bătută și încrucișată. Ritm binar, comun și sincopat (de tip amfibrahic). Melodie instrumentală și strigături speciale (comenzi), cu suprapunere neconcordantă.

---

[6] Interacțiunea dintre domeniul morfologic și cel social-folcloric este ușor de intuit, de exemplu între categoriile „practicanți" și „formă de ansamblu", la care există un aspect comun: *componența pe sexe*, comună ambelor. Iată o schemă care reprezintă această relație:



[7] Împreună cu trăsăturile complementare social-folclorice și sincretice; atragem atenția însă din nou asupra preeminenței aspectelor morfologice în clasificare.

Tabel 1

Organizarea verticală a aspectelor coregrafice

Grupe de aspecte	Aspecte parţiale	Treapta I (elementară)	Treapta a II-a (compoziţională)	Treapta a III-a (generală)
A. Aspecte social — folclorice	Manifestări	Momente	Practici	Ocazie
	Conţinut spiritual	Faze tematice	Temă	Funcţie
	Practicanţi	Indivizi izolaţi	Grupuri limitate (pe vîrstă, sex etc.), perechi	Toată comunitatea
B. Aspecte morfologice	Formă de ansamblu			Grup nelimitat
	Mişcare generală	Execuţie individuală	Execuţie în grup redus	Desfăşurare, tempo
	Compoziţie	Construcţie	Succesiune	Mod compoziţional
	Structură cinetică	Valori simple, celule, motive	Figuri, secţiuni	Clasă cinetică
	Structură ritmică			Clasă ritmică
C. Aspecte sincretice	Melodie	Sunete, celule, motive	Fraze muzicale	Suprapunere dimensională, formă de sincretism
	Text	Interjecţii, cuvinte, versuri	Strofe literare	

Credem că simpla enumerare a acestor trăsături ne indică diferenţa care există între cele două exemple şi obligativitatea ca ele să fie interpretate în două maniere distincte, care ţin de *caracterul* lor divergent[8]. Iată deci că se conturează o primă grupă de aspecte interpretative, legată de notele specifice ale dansului. De la început însă ne dăm seama că trebuie să intuim două surse energetice care potenţează fenomenul coregrafic. Astfel, pe linie *funcţional-tematică*, dansul capătă un sens *spiritual*, abstract, pe care îl traducem prin descrierea calităţii lui ; dimpotrivă, aspectele morfosincretice îi conferă un contur *plastic*, concret, caracterizat prin *intensitatea* manifestării. Cele două aspecte sînt complementare, fără a se putea stabili între ele o preeminenţă.

1. Analizînd aspectul calitativ, vom descoperi o serie de nuanţe, care, deşi nu pot fi redate decît descriptiv, ies în relief cu o puternică pregnanţă

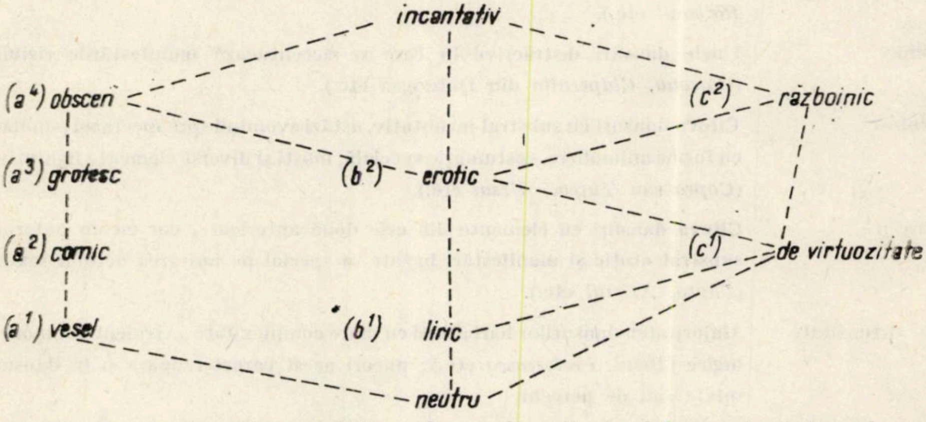
---

[8] Am ales dinadins două exemple la care aproape toate aspectele sînt fundamental diferite, pentru a ilustra cît mai bine argumentele noastre ; desigur, există numeroase forme cu trăsături intermediare, pe care însă nu le putem expune aici pe larg.

pentru oricine cunoaşte materialul folcloric respectiv. Astfel, la unul din cele două capete ale interpretării ne imaginăm un sens funcţional-tematic foarte redus, pe care l-am denumit *neutru* ; este cazul multor *Hore* de mînă, la care acest substrat ne apare ca foarte estompat. Acestea se manifestă în schimb în plină vitalitate la polul opus al exprimării conţinutului spiritual, în unele dansuri — astăzi puţine în folclorul românesc [9] — la care subzistă vechile forme de incantaţie magică ; de aceea le-am definit ca avînd un caracter *incantativ*.

Între cei doi poli, ,,circulă'' unele forme cu pregnanţă variabilă, dar în orice caz intermediară. Orientarea lor se scindează însă, ele grupîndu-se pe linia a trei curente spirituale cu substrat funcţional şi exprimare tematică adecvate. Conform funcţionalităţii respective, aceste tendinţe capătă un sens [10] *distractiv* (a^1 — a^4), *relaţional* (b^1 — b^2) şi *exhibiţional* (c^1 — c^2). Următoarea schemă ne indică aceste categorii calitative, atît ca orînduire (prin liniile punctate), cît şi ca grad de exprimare.

Caracterul dansului (calitate)



Această schemă necesită unele explicaţii. Astfel, în afară de cele trei direcţii principale (a^1 — a^4), (b^1 — b^2), (c^1 — c^2), observăm unele linii punctate intermediare. Acestea vor să indice unele legături secundare posibile între formele principale. De pe linia principală liric-erotic, din punctul b^1 (liric), se dezvoltă două căi laterale, spre c^1 (de virtuozitate) şi a^1 (vesel) ; de asemenea din punctul b^2 (erotic) spre c^2 (războinic) şi a^4 (obscen) ; există desigur şi altele, dar ne-am mărginit să le indicăm pe cele mai evidente. Scopul nostru a fost de a sugera, pe lîngă existenţa certă a acestor sensuri bine individualizate, şi posibilitatea coexistenţei lor în aceeaşi piesă folclorică, fie ca elemente din substrat, fie printr-o evoluţie ulterioară, fie printr-o simbioză [11]. Fenomenele sînt relativ uşor de înţeles, ele fiind asemănătoare cu ceea ce se petrece în orice domeniu.

Pentru a ilustra cele de mai sus, dăm tabelul 2, în care fiecare categorie calitativă este argumentată prin cîteva exemple mai pregnante.

---

[9] De exemplu *Căluşul*, la care acest caracter incantativ este evident în fazele în care apar rituri de vindecare, de fertilitate şi de iniţiere.

[10] Termenul de ,,sens'' are aici înţelesul dublu de ,,conţinut spiritual'' şi de ,,direcţie''.

[11] Toate cele trei posibilităţi sînt întîlnite.

Tabel 2

Categorii calitative

– exemplificări din folclorul coregrafic romănesc –

Caracter	Exemple coregrafice
Neutru	Diverse dansuri, în special Hore de mînă şi Brîuri mai simple (*Alunelul, Sîrba lui 22* etc.), fără semnificaţie şi trăsături morfologice speciale.
Liric	Majoritatea dansurilor de perechi ; unele Hore de mînă ceremoniale (*Hora miresei*) şi unele Hore de femei (*Purtata de fete* etc.), la care lirismul se manifestă şi prin texte.
Erotic	În dansurile româneşti mai ales în substrat ; la alte popoare în dansuri de perechi şi solistice, cu manifestări speciale.
Vesel	Unele dansuri distractive, cu manifestări inocente (*Perinița, Minioasa, Războiul* etc.).
Comic	Unele dansuri distractive în care se accentuează manifestările rizibile (*Căţeaua, Chipernița* din Dobrogea etc.).
Grotesc	Cîteva dansuri cu substrat incantativ, astăzi evoluînd spre spectacol popular, cu forme animaliere, costumaţie specială, măşti şi diverse elemente figurative (*Capra* sau *Turca*, *Ursul* etc.).
Obscen	Cîteva dansuri cu elemente din cele două anterioare, dar cu un puternic substrat erotic şi manifestări bazate în special pe imitarea actului sexual (*Capra, Ariciul* etc.).
De virtuozitate	Majoritatea dansurilor bărbăteşti cu mare complexitate a elementelor morfologice (*Brîul, Fecioreasca* etc.) ; uneori acest caracter apare şi în dansuri mixte sau de perechi.
Războinic	În dansurile româneşti apare mai mult ca substrat ; reiese mai pregnant în unele manifestări ale *Căluşului* ; semnalat (dar neverificat) într-un dans aromân.
Incantativ	Apare ca relicvă în cîteva dansuri rituale (*Căluşul, Drăgaica, Lăzărelul* etc.), pe alocuri cu manifestări destul de puternice (*Căluşul* cu vindecare et.c).

Dacă analizăm clasificarea coregrafică existentă, putem determina apartenenţa tipurilor morfologice la anumite categorii calitative. Tabelul 3 ne arată, numeric, aceste corespondenţe, repartizate pe cele 6 clase coregrafice. Fireşte, am acordat aici fiecărui tip morfologic calitatea predominantă [12].

---

[12] În acelaşi tip coregrafic se pot întîlni categorii diferite. De exemplu *Hora dreaptă* este predominant neutră, dar aceluiaşi tip îi aparţin şi *Perinița*, cu caracter vesel, şi *Hora miresei* — lirică.

Tabel 3

Gruparea numerică a tipurilor morfologice după caracterul lor (calitate)

Clase	I Hore mari	II Brîuri	III Hore mici	IV Doiuri	V Cete	VI Solo	Total	%
Caracter								
Neutru	5	2	—	—	—	—	7	12,7
Liric	2	—	1	14	—	—	17	30,9
Erotic	—	—	—	*[13]	—	*	—	*
Vesel	—	—	—	1	—	—	1	1,8
Comic	—	1	—	—	1	—	2	3,6
Grotesc	—	—	—	—	—	2	2	3,6
Obscen	—	—	—	—	*	1	1	1,8
De virtuozitate	2	6	2	—	8	3	21	38,2
Războinic	—	—	—	—	*	—	—	*
Incantativ	*	—	—	—	3	1	4	7,3
Total tipuri	9	9	3	15	12	7	55	

Din acest tabel se poate vedea clar predominarea netă a două categorii calitative în folclorul românesc : dansuri de *virtuozitate* și dansuri *lirice*, în această ordine. Avem însă certitudinea că, dacă rezultatele de mai sus le-am filtra prin aplicarea criteriului *frecvenței* tipurilor respective[14], am obține o pondere diferită, în favoarea dansurilor lirice. Al treilea loc îl ocupă dansurile „neutre'', ceea ce este, probabil, apropiat de adevăr și ca frecvență. În schimb, cele 4 tipuri „incantative'' [15] dau un procent mult prea ridicat față de frecvența lor reală și slaba lor difuziune. Nu am întîlnit tipuri „erotice'' și „războinice''. Tipurile legate de manifestări distractive (cu caracter „vesel'', „comic'', „grotesc'', „obscen''), chiar dacă prezintă individual procente scăzute, ne oferă împreună o proporție relativ ridicată (10,8%), ceea ce confirmă impresiile noastre.

Aceste determinări sînt desigur aproximative și ele nu exclud posibilitatea existenței mai multor categorii colective în cadrul aceluiași tip morfologic ; discuția însă ne-ar duce deocamdată prea departe, scopurile noastre imediate fiind strict limitate la această definire probabilă a *calității* caracterului și la o ilustrare provizorie.

2. Mai puține cuvinte vor fi necesare pentru precizarea noțiunii de *intensitate* a caracterului coregrafic. Este clar că aspectele morfologice (în simbioză cu celelalte) furnizează fiecărui dans o vitalitate specifică ușor de intuit. Oricine are ocazia de a vedea o *Horă de mînă* liniștită, un *Brîu*

---

[13] Folosim semnul * pentru a indica existența sporadică sau doar subordonată a unei categorii, care nu dă nota dominantă unui tip.

[14] Adică aplicînd coeficienții de frecvență : 3, 2, 1, după cum am procedat în alte împrejurări.

[15] *Călușul*, *Drăgaica* etc.

avîntat, o *Feciorească* de o execuție dificilă etc., își poate da seama de aceste diferențe. Mai greu este de acordat anumite etichete categoriale. Ne-am oprit deocamdată la următoarele, în ordinea crescîndă a intensității : *echilibrat*, *vioi*, *viguros*, *atletic*, *acrobatic*, care au avantajul de a fi ilustrative pentru categoriile coregrafice ; de asemenea ele sînt ușor accesibile tuturor.

Ca și pentru aspectele calitative, socotim necesar să prezentăm, sub formă de tabele (nr. 4 și 5), cîteva determinări provizorii.

Tabel 4

Categorii de intensitate–exemplificări din folclorul coregrafic românesc

Caracter	Exemple coregrafice
Echilibrat	Mai mult Hore de mînă, dar și Purtatele de perechi și alte jocuri de structură foarte simplă.
Vioi	Aproape toate jocurile de perechi, dar și Hore mari, Brîuri, jocuri solistice, care nu implică „virtuozitatea".
Viguros	În majoritatea tipurilor „de virtuozitate", mai ales Brîuri și Cete.
Atletic	Limitat în special la tipurile de jocuri fecioreşti.
Acrobatic	Sporadic în dansul românesc ; episodic în cîteva tipuri de virtuozitate.

Tabel 5

Gruparea numerică a tipurilor morfologice după caracterul lor (intensitate)

Clase	I Hore mari	II Brîuri	III Hore mici	IV Doiuri	V Cete	VI Solo	Total	%
Caracter								
Echilibrat	4	—	—	2	1	1	8	14,5
Vioi	3	3	1	13	—	4	24	43,7
Viguros	2	6	2	—	7	2	19	34,5
Atletic	—	—	—	—	4	—	4	7,3
Acrobatic	—	—	—	*	*	*	*	*
Total tipuri	9	9	3	15	12	7	55	

Nu avem aici multe observații generale de formulat. Se remarcă predominarea categoriilor „vioi" și „viguros" ; cîteva tipuri pot fi caracterizate drept „echilibrate" ; cele „atletice" se limitează la o singură clasă ; caracterul „acrobatic" apare doar episodic, la tipurile unei singure clase.

Apropiindu-ne de partea finală a acestor considerații, am dori să înfățișăm, ca de obicei, cîteva rezultate privind repartizarea aspectelor tratate în contextul general al folclorului coregrafic românesc. Ca în multe alte ocazii, cercetările efectuate pînă în prezent nu ne permit concluzii, nici măcar provizorii, în această privință. Să ne fie totuși iertat să prezentăm încercările de a situa în spațiul nostru folcloric categoriile pe care le-am intuit.

Să precizăm de la început. Am urmărit pînă la capăt problema propusă în cîteva localități (50) din șase regiuni folclorice, și anume : Maramureș (6), Moldova de nord (7), Ardealul de centru (5), Ardealul de sud (15), Oltenia de sud (5), Dobrogea (12). Numărul localităților a fost determinat de proporția cercetărilor existente, ca și de o oarecare selecție în cadrul acestora, deoarece, mărturisim, ideea acestor determinări s-a ivit pe parcurs, după ce majoritatea aspectelor coregrafice din localitățile respective fuseseră intens analizate.

Pe baza acestor cercetări, am întocmit un tabel care redă comparativ proporția categoriilor determinate în regiunile cercetate (v. tab. 6). Pe lîngă rezervele formulate mai sus, se adaugă și cele care privesc valoarea reprezentărilor procentuale, care, după cum știm, pot fi oricînd supuse oscilațiilor. Credem însă că în linii mari ele redau realitatea.

Ce pare să se desprindă din acest tabel? Din punctul de vedere al *calității* observăm cîteva fapte :

a) Categoriile *liric*, *neutru* și de *virtuozitate* predomină puternic peste tot. O oarecare frecvență prezintă și categoria *vesel*. Celelalte categorii apar sporadic. Nu am întîlnit nici un tip cu caracter dominant *erotic* sau *războinic*, care rămîn niște trăsături subordonate.

Tabel 6

Reprezentarea caracterului în cîteva regiuni din țară – sondaj (%)

Regiuni	Maramureș	Moldova de nord	Ardealul de centru	Ardealul de sud	Oltenia de sud	Dobrogea	Media generală
Nr. localitătii	6	7	5	15	5	12	50
Calitate							
Neutru	33,3	10,3	11,0	18,2	54,0	53,5	30,1
Liric	21,7	48,5	72,0	30,8	3,0	20,5	32,8
Erotic	—	—	—	—	—	—	—
Vesel	12,7	3,5	4,0	10,5	2,0	9,5	7,0
Comic	—	—	—	—	2,0	*	0,3
Grotesc	—	7,0	—	2,2	—	3,0	2,0
Obscen	—	—	—	2,0	—	—	0,3
De virtuozitate	32.3	30,7	13,0	36.3	27,0	13,5	25,5
Războinic	—	—	—	—	*	—	*
Incantativ	—	*	—	*	12,0	—	2,0
Intensitate :							
Echilibrat	15,7	10,3	42,0	14,8	6,0	9,5	16,4
Vioi	55,7	57,7	45,0	52,8	66,0	80,0	59,5
Viguros	28,6	31,0	—	18,2	28,0	10,5	19,4
Atletic	—	—	13,0	14,2	—	—	4,5
Acrobatic	—	1,0	—	—	—	—	0,2

b) Se observă totuși puternice fluctuații pe regiuni. Mai aproape de media generală se situează Maramureșul și Ardealul de sud. În rest, remarcăm o opoziţie netă între Ardealul de centru, unde dansul „liric" este covîrşitor[16], şi Oltenia de sud, unde acesta este aproape disparent, fiind surclasat complet de dansul „neutru". Moldova de nord se situează oarecum intermediar, dar mai aproape de primele două regiuni, iar Dobrogea se alătură întrucîtva Olteniei de sud.

Referitor la intensitate, avem de remarcat următoarele.

a) Fluctuaţiile sînt în general ceva mai mici. Peste tot este majoritar caracterul *vioi*, urmat la distanţă de categoriile *viguros* şi *echilibrat*. Caracterul *atletic* apare în cîteva tipuri coregrafice (jocurile feciorești), iar cel *acrobatic* doar sporadic.

b) Opoziţia Ardealul de centru — Oltenia de sud se menţine. În prima regiune observăm o creştere bruscă a caracterului „echilibrat" şi o dispariţie totală a celui „viguros", pe cînd în cea de-a doua situaţia este oarecum inversată. Celelalte regiuni nu prezintă diferenţe prea mari, dar se grupează în general după cum am observat şi la studiul „calităţii".

Din cele de mai sus rezultă o confirmare provizorie a concluziilor noastre mai vechi privind existenţa a trei „dialecte" coregrafice : *carpatic*, *apusean* şi *dunărean*.

În concluzie, credem că s-a desprins importanţa pe care o are studiul „caracterului" dansului pentru completarea imaginii globale a unui fenomen coregrafic. S-ar putea obiecta că, nefiind decît o rezultantă a celorlalte aspecte, însemnătatea „caracterului" ar fi de ordin mai mult teoretic. Părerea noastră este că el păstrează totuşi o individualitate aparte, care ne ajută la definirea unui fapt coregrafic şi ca atare examinarea lui separată se impune. Sperăm că pe viitor vom reuşi să elucidăm variata lui problematică.

LE CARACTÈRE DES DANSES POPULAIRES

Dans l'analyse des danses populaires, outre les aspects morphologiques, propres à celles-ci, et des aspects *socio-folkloriques* (occasions, fonctions, etc.) et *synchrétiques* (mélodies, textes, etc.), une place à part doit être prise par les aspects *interprétatifs* : *caractère* et *style*. Dans cet article on étudie le *caractère* des danses populaires, qu'on peut considérer comme la *manière* obligatoire d'exécution de chaque pièce, imposée par l'interaction horizontale et verticale de tous les éléments de la variante ou de la catégorie respective. La classification du « caractère » est effectuée premièrement sur la base de la *qualité* de l'acte, dont on énumère les dix catégories : neutre, lyrique, érotique, gai, comique, grotesque, obscène, de virtuosité, guerrier, incantatif, ainsi que leur correspondance avec le matériel chorégraphique roumain. On fait la même opération en ce qui concerne *l'intensité* de l'exécution, en établissant cinq catégories : équilibré, vi-

---

[16] Creşterea procentului se explică prin prezenţa cîtorva dansuri de femei desfăşurate pe cîntec, cu text liric.

vace, vigoureux, athlétique, acrobatique. On détermine le nombre des types chorégraphiques qui ont leur place dans chaque catégorie de «qualité » ou d'« intensité », en montrant que dans le premier cas ce sont les modes « de virtuosité » et « lyrique » qui dominent, tandis que dans le second les plus fréquents sont les modes « vivace » et « vigoureux ». Une dernière opération statistique fait ressortir la distribution proportionnelle de ces catégories dans six « régions » chorégraphiques du pays, spécialement enquêtées. Il est démontré que les résultats confirment en général les conclusions antérieures, concernant l'existence de trois grands « dialectes » chorégraphiques roumains : *danubien*, *occidental* et *carpatique*.

TEODOR T. BURADA — CORESPONDENȚĂ INEDITĂ

ION DRĂGOESCU

Cercetînd Arhivele Statului din Sibiu am aflat mai multe scrisori semnate de cunoscutul etnograf și folclorist Teodor T. Burada. Dintre acestea am selectat un număr de 12 care prezintă un interes mai mare pentru cercetarea științifică. Investigațiile noastre ne-au dus la concluzia că aceste documente sînt inedite. Considerăm necesară publicarea lor integrală deoarece ne permit o mai profundă cunoaștere a unor aspecte ale operei și personalității lui Teodor T. Burada. Ele ajută în munca de cercetare a activității acelui mare for științific și cultural care a fost Asociațiunea transilvană pentru literatura și cultura poporului român (Astra). Documentele pe care le prezentăm în ordine cronologică sînt importante nu atît prin conținutul lor referitor direct la activitatea etnografică și folclorică a lui T. T. Burada, ci, indirect, la activitatea publicistică și unele aspecte din viața lui de cărturar. Toate aceste documente sînt scrisori mai mult sau mai puțin dezvoltate, altele simple notații de corespondență. Tematic, scrisorile cuprind următoarele probleme : 1) corespondență legată de dorința Astrei de a-l declara pe Teodor T. Burada membru de onoare al Asociațiunii transilvane pentru literatura și cultura poporului român. Această hotărîre reprezintă o recunoaștere a activității sale de cărturar, etnograf, folclorist și animator cultural. Printre personalitățile științei și culturii românești propuse a deveni membri ai Astrei, cu această ocazie, sînt menționați în documente și C. Davilla, Alex. Davilla, Gr. M. Lahovary ș. a. Oficialitățile au refuzat însă propunerile. Din procesul verbal al ședinței Asociațiunii transilvane pentru literatura și cultura poporului român, ținută la Brașov la 31 august 1883, reținem că la acea dată „Comisia propune și adunarea decide a se face o nouă cerere de aprobare a alegerii numiților domni, meritată prin relevarea meritelor ce ei și-au cîștigat prin promovarea instituțiilor umanistice și culturale''. Propunerile n-au fost acceptate nici de această dată ; 2) referiri cu privire la colaborarea onorifică a lui T. Burada la redactarea *Enciclopediei române* editate de dr. Cornel Diaconovich. Așa cum vom semnala în note, se pare că nu toate aceste descrieri aparțin lui T. T. Burada, deoarece o parte dintre acestea nu poartă nici o semnătură. Se pune întrebarea dacă inițial Teodor T. Burada a prezentat și articole semnate și dacă unele dintre articolele nesemnate nu au

Rev. etn. folc. tom. 17, nr. 3, p. 225–230, București, 1972.

la bază tocmai materialul redactat de Teodor T. Burada și restructurat de redactorii *Enciclopediei*. Ne-am putea da seama de paternitatea articolelor nesemnate, care din corespondență reiese că sînt ale lui T. T. Burada, după una din aceste două posibilități : a) sau găsirea manuscriselor originale ale articolelor din *Enciclopedia română*—ceea ce este puțin probabil—sau b) analiza stilistică a articolelor ; 3) unele documente privind rugămintea lui T. T. Burada de a i se trimite ,,Marşul lui Mihai Viteazul'', demonstrînd încă o dată popularitatea de care se bucura Mihai Viteazul în conştiinţa maselor populare. Amintim cu această ocazie că și la expoziția de la Brașov, organizată de Astra în anul 1861, Reuniunea femeilor române din Cluj a expus printre alte obiecte și o broderie care-l reprezenta pe Mihai Viteazul.

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, pachetul nr. 53, fila nr. 34/883]

1883, ianuar 18, Iași

Mult stimate domnule,

Am primit adresa nr. 495 din 1882 a Comitetului Asociațiunii Transilvane pentru literatură și cultura poporului român și mi-a părut foarte rău că onoratul d-voastră minister de interne prin hotărîrea din 15 nov. 1882, nr. 61649, a aflat de a nu întări alegerea mea ca membru al Onoratei Asociațiuni.

Eu nu am cuvinte pentru a vă mulțumi de bunăvoința ce ați avut și mi-ați arătat de a fi numit și eu ca membru al Onoratei Asociațiunii.

Vă rămîn recunoscător pentru aceasta și fiți siguri că nu voi lipsi un singur moment de a face totul ce-mi va sta în putință pentru progresarea Asociațiunii, care are scopul cel mai important — cultura poporului român. Totodată vă mulțumesc prea mult precum și onoratului Comitet pentru dispozițiunea ce a luat de a mi se trimite și pe viitor organul Asociațiunii ,,Transilvania''.

Primiți vă rog încredințarea deosebitei mele considerațiuni ce vă port.

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, pachetul nr. 57, fila nr. 271/1889]

1848, august 11, Iași

Mult onorabile domn,

Dați-mi voie a vă trimite și scrierea ,,O călătorie la Muntele Athos'', care a apărut de curînd și pe care vă rog să o primiți în semn de stimă și considerație ce vă păstrez. Totodată vă trimit și un exemplar pentru biblioteca foaiei Asociațiunii Transilvane pentru literatura română și cultura poporului român, pe care vă rog să se păstreze în bibliotecă. Acum mă ocup cu altă scriere ,,O călătorie la românii din Macedonia'', care îndată ce va apare cu cea mai mare plăcere vă voi trimite.

Vă mulţumesc foarte mult pentru bunăvoinţa ce aţi avut de a se mai repeta cererea la onorabilul minister de a fi primit ca membru în Asociaţiunea Transilvană pentru literatura română şi cultura poporului român, însă cu mare regret am citit în Tribuna nr. 93 din 8/20 august a. c. că onoratul minister nu s-a aflat motivat a se abate de la deciziunea sa negativă anterioară.

Vă rog fiţi aşa de bun şi-mi răspundeţi despre primirea cărţilor.

Primiţi vă rog încredinţarea deosebitei mele consideraţiuni ce vă păstrez.

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A, B, C, fila nr. 66]

1896, mai 28

Mult stimate domnule,

Conform cu însărcinarea ce mi-am luat spre a lua parte la „Enciclopedia Română" în urma invitaţiei ce mi-aţi făcut prin scrisoarea d-voastră nr. 105 din 3 dec. 1895, descriind diferitele instrumente de muzică ce se află în mîna poporului român, atît în România Liberă cît şi în ţări de sub dominaţiune străină, am onoarea a vă trimite aici alăturat lucrarea mea în această privinţă în care am descris un număr de 17 instrumente de muzică, dînd la unele şi desenurile lor, şi anume : buhaiul[1], buciumul[2], telinca[3], trişca[4], cavalul[5], fluierul cu dop[6], fluier gemănat[7], naiul[8], cimpoiul[9], cobza[10], cobuz[11], drîmba[12], daiereaua[13], alăuta[14], surla[15], cornul[16] şi trîmbiţa[17].

Vă rog ca d-voastre să întrebuinţaţi ortografia ce aţi hotărît a se purta pentru Enciclopedia Română, asemenea dacă descrierea vi s-ar părea la unele instrumente prea dezvoltată o veţi putea prescurta.

Aşteptînd răspunsul d-voastră de primirea acestei scrieri aici anexate, vă rog să primiţi expresiunea deosebitei mele stime.

T. T. Burada

★

---

[1] Dr. C. Diaconovich, *Enciclopedia română*, t. I, Sibiu, 1898, p. 625, articolul este nesemnat.

[2] *Ibidem*, I, p. 599, articol nesemnat.

[3] *Ibidem*, III, p. 1074, articol nesemnat.

[4] *Ibidem*, III, p. 1131, articol nesemnat.

[5] *Ibidem*, I, p. 599. articol nesemnat.

[6] *Ibidem*, II, p. 439, este descris fluierul în general şi este semnat T.C. — Titus Cerne — I. Drăgoescu.

[7] *Ibidem*, II, p. 439.

[8] *Ibidem*, III, p. 367, articol nesemnat.

[9] *Ibidem*, I, p. 836, articol nesemnat.

[10] *Ibidem*, I, p. 869, articol nesemnat.

[11] *Ibidem*, I, p. 869, articol nesemnat.

[12] *Ibidem*, II, p. 217, articol nesemnat.

[13] Acest articol nu este publicat în *Enciclopedia română*.

[14] *Ibidem*, I, p. 71, articolul este semnat „Burada".

[15] *Ibidem*, III, p. 1044, articol nesemnat.

[16] Acest instrument nu este descris în *Enciclopedie*.

[17] *Ibidem*, III, p. 1310, articolul poartă semnătura T.C. — Titus Cerne — I. Drăgoescu.

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A,B,C, fila nr. 292]

1896, sept. 3/15

Mult stimate domnule,

Primind scrisoarea d-voastră nr. 816 din 9 sept. a. c. mă grăbesc a vă răspunde că încă de la 28 mai st. v.v-am trimis prin scrisoare recomandată un manuscript al meu în care erau descrise un număr de 17 instrumente de muzică cu figurile lor, și anume: buhaiul, buciumul, telinca, trișca, cavalul cu dop[18], fluierul gemănat, naiul, cimpoiul, cobza, cobuz, drîmba, daiereaua[19], alăuta, surla, cornul și trîmbița. Pînă acum nu am primit nici un răspuns despre primirea acelui manuscris, de aceea vă rog să binevoiți a mă înștiința dacă-l aveți sau nu.

Cu deosebită stimă,

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A, B, C, fila nr. 297]

1897, ianuarie 25, Iași

Stimate domn,

Primind scrisoarea d-voastră din 21 dec. 1896 mă grăbesc a vă trimite aici anexat articolul „Burada Maria traducătoare"[20], în curînd vă voi trimite și celelalte articole ce mi-ați trimis.

Primiți asigurarea considerației mele,

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A, B, C, fila nr. 304]

1897, februarie 14

Stimate domnule Dr. C. Diaconovich,

Vă rog foarte mult ca articolele ce le-am elaborat și care urmează să se tipărească în Enciclopedia Română să fie subsemnate sau prin cuvîntul întreg „*Burada*" sau prin „*B. T. T.*".

Primiți vă rog încredințarea considerației mele.

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A, B, C, fila nr. 279]

1899, ian. 27/8 Iași

Respectabile domnule Diaconovich,

Dați-mi voie a vă face o rugăminte, pe care vă rog să nu mi-o refuzați. Avînd mare nevoie de „Marșul lui Mihai Viteazul"[21] aranjat pentru piano împreună cu cuvintele sau dacă nu există pentru piano fie atunci numai melodia, vă rog să mi-l trimiteți cît de curînd, cu cea dintîi poștă, dacă vă este cu putință.

---

[18] În scrisoarea anterioară acest instrument este numit „fluierul cu dop".

[19] În acest document, instrumentul este numit „daereaua".

[20] C. Diaconovich, *Enciclopedia română*, I, p. 636–637, articolul nu este semnat.

[21] Acest termen nu este inclus în *Enciclopedia română*.

Mulțumindu-vă anticipat și așteptînd răspunsul d-voastre vă rog să primiți încredințarea deosebitei mele considerațiuni.

T. T. Burada

Adresa mea este Teodor T. Burada, avocat și profesor la Conservatorul de Muzică și Declamațiune din Iași, strada de sus nr. 166.

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A, B, C
fila nr. 278]

1899, noiembrie 22

Mult stimate domnule,

Am primit scrisoarea d-voastră din 22 noiembrie a. c. prin care mă însărcinați a lucra un articol despre Iași, teatre, pentru aceasta m-aș ruga să mă lămuriți în ce sens să scriu acel articol, numai despre teatrul din Iași [22], sau numai despre începutul Teatrului Național din Iași. Și în tot cazul din ce an și pînă în ce epocă și ce întindere să dau acestei scrieri.

Primiți vă rog asigurarea considerației mele,

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A, B, C,
fila nr. 327]

1900, martie 6

Mult stimate domnule,

Primind adresa d-voastră din 25 febr. 1900, mă grăbesc a vă trimite articolul elaborat pentru Enciclopedia Română, aici anexat, Mezericiul Valah [23].

Primiți mult stimate domnule asigurarea distinsei noastre considerațiuni.

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia A, B, C
fila nr. 328]

1900, aprilie 7, Iași

Mult stimate domnule Diaconovich,

Mă grăbesc a vă trimite articolele elaborate Moravia [24] și Merișasca [25], totodată pentru a vă putea satisface cererea ce-mi face-ți prin adresa nr. 3273 din martie a. c. vă rog să-mi trimiteţi şi mie facsimilele apărute pînă în prezent în Enciclopedia Română.

---

[22] C. Diaconovich, *op. cit.*, II, p. 767, articolul este semnat T. T. Burada.

[23] *Ibidem*, III, p. 254, articol nesemnat.

[24] *Ibidem*, III, p. 329, articolul este semnat T.T.B.

[25] Acest termen nu este inclus în *Enciclopedia română*.

Primiţi asigurarea deosebitei noastre consideraţiuni.

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia corespondenţă, fila nr. 8]

1902, febr. 17, Iaşi.

Mult stimate domnule,

Vă trimit ceea ce am ştiut despre Popescu Anicuţa (Anca) [26] în foaia de aici alăturată. Popescu Neculai [27] nu este ci Nae, dar nu are nici o reputaţie artistică. Despre actorul Poni nu vă pot da nici o relaţiune acum, aştept pe un prieten al meu din Bucureşti care trebuie să vină zilele acestea la noi şi sper atunci că de la el voi putea lua oarecare informaţiuni despre actorul Poni [28], care e mort de mult timp şi care excela în drame.

Vă rog să-mi scrieţi dacă mai puteţi aştepta pînă la finele acestei luni, pe cînd sper că voi vedea pe prietenul meu care negreşit trebuie să vie în Iaşi.

Primiţi vă rog asigurarea deosebitei stime ce v-o păstrez.

T. T. Burada

★

[Arhivele Statului Sibiu, Fondul Astra, cutia corespondenţă, fila nr. 10]

1903, noiembrie 13

Mult stimate domnule!

Primind scrisoarea d-voastre din primele zile ale lunii curente, relativ la cuvîntul Ulbadi [29], Riaş [30] (munţi), şi Zerzurela [31] pentru Enciclopedia Română, mă grăbesc a vă răspunde că din toate cercetările făcute nu am putut afla ce vor fi însemnînd aceste nume, nefiind arătat de d-voastră la ce se raportă aceste cuvinte. Cît despre Wallachisch Mezeritich [32], capitala Valahiei din Moravia [33], v-am scris mai de mult la cuvîntul Mezericiu.

T. T. Burada

---

[26] *Ibidem*, III, p. 642. Termenul Pop Anicuţa face parte dintr-un grup de persoane „Popescu" şi pentru toată această familie, în *Enciclopedie*, este semnat Iuliu Vuia.

[27] *Ibidem*, III, p. 643, articol nesemnat.

[28] *Ibidem*, III, p. 639, articolul este semnat T.T.B.

[29] Acest termen nu este inclus în *Enciclopedia română*.

[30] Acest termen nu este inclus în *Enciclopedia română*.

[31] *Ibidem*, III, p. 1265, articol nesemnat.

[32] Trimite la Mesericiul Valah.

[33] Nepublicat sub acest termen. Vezi III, p. 329, „Moravia".

ORIENTĂRI ŞI ASPECTE ALE CERCETĂRII FOLCLORULUI ÎN S.U.A. (II)*

MARIANA KAHANE

Folcloristica şi etnomuzicologia americană îşi au rădăcinile în solul propriu şi în activitatea unor specialişti europeni, mai cu seamă de şcoală germană, dintre care unii s-au stabilit în S. U. A. (Franz Boas, Curt Sachs, E. M. von Hornbostel ş. a.).

Primele înregistrări pe cilindri de fonograf (tip Edison) au fost făcute de antropologul Walter Fewkes în 1889, de la indienii Passamaquoddy şi Zuñi. Melodiile au fost apoi analizate şi comentate de B. I. Gilman. Articolele publicate de Fewkes în 1890 şi de Gilman în 1891 şi 1909 ilustrează aceste începuturi [1]. Fewkes a devenit directorul Biroului de etnologie americană din Washington, for important în susţinerea şi subvenţionarea cercetărilor asupra indienilor. Au urmat culegerile făcute de Frances Densmore, apreciată pentru abundenţa materialului consemnat, privită cu rezerve pentru lipsa de rigoare ştiinţifică.

Etnomuzicologia americană s-a resimţit de timpuriu de influenţa antropologilor şi îndeosebi de cea a lui Franz Boas. Instruirea unor etnomuzicologi a început să includă pregătirea antropologică, iar Boas personal a contribuit la desăvîrşirea formaţiei unor specialişti de prestigiu, cum este George Herzog.

Unele incursiuni în istoricul folcloristicii americane, făcute chiar de specialişti americani, au dus la stabilirea a trei etape : *prima*, de pionierat, marcată prin interesul deosebit pentru originea şi transformarea cîntecului popular, pentru baladă şi pentru culturile de pe teritoriul propriu ; *a doua*, în cursul căreia interesul s-a orientat spre probleme de detaliu, spre procesul de creaţie şi variante, spre difuziunea şi migraţia cîntecului şi spre culturi din afara ţării ; *a treia*, a interesului pentru interpretul popular şi pentru cultura americană complexă, în cele mai diverse aspecte ale sale.

Dintr-un unghi de vedere muzicologic, s-a evidenţiat că pînă în 1930 au precumpănit analiza şi descrierea muzicii în sine, în timp ce după 1950 s-a resimţit accentul pus de muzicologii antropologi pe cultura muzicală, pentru ca apoi, după cum relevă Bruno Nettl [2], conceptul de *bimuzicalitate* promovat de Mantle Hood să scoată, într-o anumită măsură, etnomuzicologia

---

* Articolul (I), sub acelaşi titlu, a apărut în nr. 1 (1972) al ,,Revistei de etnografie şi folclor".

[1] J. W. Fewkes, *On the use of the phonograph among the Zuñi Indians*, în ,,American Naturalist", XXIV, 1890. B. I. Gilman, *Zuñi Melodies*, în ,,Journal of American Archaeology and Ethnology", I, 1891, p. 65–91. Idem, *The Science of Exotic Music*, în ,,Science", XXX, 1909, p. 352–355.

[2] Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethno-Musicology*, The Free Press of Glencoe, U.S.A., 1964.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 3 p. 231–248 Bucureşti, 1972.

din mîinile departamentelor antropologice ale universităţilor şi să o plaseze în departamentul de muzică (la *UCLA*).

Sub latura investigaţiilor sistematice (distincte de cele istorice) se constată iniţial o atitudine superficială, urmată de o etapă de progres, pentru ca la un moment dat să se contureze diviziunea în două direcţii, una ilustrînd insistenţa cercetării structurii muzicale, cealaltă vădind o pălire a demersului strict muzicologic şi abordarea unor aspecte la nivelul generalităţilor cu semnificaţie culturală. Aceasta din urmă este, desigur, rezultatul acţiunii de stimulare de către antropologi a celor lipsiţi de specializare muzicală, către incursiuni muzicologice care nu necesită cunoştinţe cu caracter ,,tehnic''.

Priveliştea generală actuală arată extinderea reţelei de teme şi arii geografice susceptibile de cercetare, varietatea metodelor folosite, dezvoltarea informării şi preocuparea interdisciplinară. Pe primul loc al acesteia din urmă aflîndu-se antropologia, de aici au apărut şi continuă vii discuţii şi controverse. Unii atribuie antropologilor tendinţa de includere a etnomuzicologiei în antropologie. Pe de altă parte, antropologii le reproşează acestora ruperea muzicii de om — ca membru al unei culturi. Cartea fundamentală a lui Alan Merriam, activă în climatul etnomuzicologiei americane actuale, este intitulată, semnificativ, *Antropologia muzicii*, autorul ţinînd, totuşi, să sublinieze că ,,etnomuzicologia nu este nici « antropologia muzicii », nici « muzica muzicii », ci amîndouă'' [3].

Devin din ce în ce mai manifeste, de asemenea, implicaţiile lingvisticii, iniţiativa venind din ambele direcţii, atît a lingviştilor, cît şi a muzicologilor.

În tematica etnomuzicologică se înscriu frecvent discuţiile cu obiect teoretic şi metodologic. Lucrările publicate continuă să dezbată definirea domeniului, problemele şi metodele sale; se fac încercări de atragere a domeniului în sfera largă a muzicologiei; se tratează despre muzicologie comparată, despre legături între muzicologia comparată şi istorică, despre stabilitatea şi mutabilitatea tradiţiei, despre tradiţie şi aculturaţie, despre schimbarea culturii şi limbaj, despre abordarea comportamentală (,,behavioral'') a cîntecului popular, despre relevanţa etnomuzicologiei pentru ştiinţele sociale. Un simpozion a fost consacrat în 1963, la *University of Washington* din Seattle, problemelor metodei. Revista ,,Ethnomusicology'' a rezervat un timp, regulat, o rubrică schimbului de experienţă în tehnica de înregistrare (rubrica *Techniques and Devices*, îngrijită de T. Gerald Dyar). În aceeaşi publicaţie au fost comentate tehnici de transcriere folosite în activitatea internaţională [4]. S-a acordat atenţie metodelor de analiză muzicală propuse de etnomuzicologi (Mieczyslaw Kolinski, cf. ,,Newsletter'', nr. 3 din 1954). S-a organizat un simpozion de transcriere şi analiză, în cadrul mitingului SEM din 1963, pentru confruntarea transcrierilor făcute de cîţiva etnomuzicologi după aceeaşi piesă muzicală. Cu prilejul mitingului din 1962, o discuţie specială a avut drept obiect ,,semnificaţia muzicală a transcrierii' (un etnomuzicolog cu orientare şi antropologică şi lingvistică mi-a mărturisit dezaprobarea *de plano* a ideii de semnificaţie *muzicală*, pe care o contesta, considerînd punerea problemei în această perspectivă ca insuficientă), iar mitingul SEM din 1965 a prevăzut un colocviu pentru dezbaterea scopurilor transcrierii muzicale. În sfîrşit, ultimul miting al SEM, din 1971, a inclus, de asemenea, o comunicare privind transcrierea, făcută de profesorul George List şi bazată pe activitatea seminariilor sale de etnomuzicologie de la Universitatea Indiana din Bloomington, realizată prin confruntarea transcrierilor în versiunile participanţilor la seminarii şi aparatului electro-mecanic; comunicarea a avut ca subiect *autoritatea* (,,reliability'') *transcrierii* obţinute prin resursele auditive omeneşti, *pe deasupra* (*în ciuda*) *divergenţelor individuale*. Cît priveşte transcrierea electro-mecanică şi folosirea calculatoarelor pentru prelucrarea datelor analitice ale materialelor folclorice, acestea preocupă mult pe unii specialişti, mai puţin pe alţii.

---

[3] Alan P. Merriam, *Ethnomusicology revisited*, în ,,Ethnomusicology'', 1969, nr. 2, p. 227.

[4] Roxane McCollester, despre tehnica de transcriere a lui Zygmunt Estreicher.

În sfera genurilor și stilurilor, o seamă de cercetători urmăresc tradițiile muzicale dezvoltate pe pămînt american : *„muzica primitivă”* (George Herzog, David McAllester, George List, Alan Merriam, Bruno Nettl ş. a.), *folclorul muzical* (George Herzog ş. a.), *tradiția anglo-americană, balada* (Samuel P. Bayard, Bertrand Bronson, George Herzog, Bruno Nettl ş. a.), *jazz-ul* (Alan Merriam, Frank Gillis ş. a.). Unii specialiști întreprind *cercetări comparative* (George Herzog discerne influențe africane în muzica indienilor nord-americani, David McAllester studiază muzica și comportamentul muzical la două triburi indiene). *„Muzica popoarelor lumii”* este cercetată în perspectivă generală sau restrînsă la populații speciale : *indieni nord-americani* — cu privire la ceremoniale, obiceiuri, stiluri muzicale, muzica în gîndirea lor, imnologia creștină la ei ş. a. (Walter Fewkes, B. I. Gilman, Helen H. Roberts, George Herzog, Frances Densmore, David McAllester, Willard Rhodes, William C. Sturtevant, Mieczyslaw Kolinski, James H. Howard, Alan Merriam, Robert Black, Bruno Nettl ş. a.), *negrii din S. U. A.* (Alan Merriam, Richard A. Waterman ş. a.), iar sub referința unor arii geografice divers circumscrise : *Africa* (K. P. Wachsmann, Rose Brandel, Willard Rhodes, Harold Courlander, Alan Merriam, Richard A. Waterman, Nicholas England, John Blacking etc. etc.), *Orientul* (Walter Kaufman ş. a.), *Japonia* (William Malm), *Indonezia* (Mantle Hood ş. a.), *Insulele Caroline* (Edvin G. Burrows), *Australia* (Richard A, Waterman), *Europa* (George Herzog, David McAllester, Boris Kremenliev, Barbara Krader ş. a.), etc. etc. *Studiile asupra structurii muzicale* privesc *sistemele tonale și clasificarea lor* (Bronson, Kolinsky), *sistemele ritmice* (Herzog, Kolinski, Merriam, Kremenliev), *formulele melodice* (Hood), *tempo-ul* (Kolinski), *mișcarea melodică* (Kolinski) şi diverse alte aspecte (ornamentația, tehnica variației, forma). Variată este optica în care se studiază *relația dintre text și muzică* de către muzicologi sau lingviști (Herzog, Seeger, List, Austerlitz, Bright ş. a.), unele contribuții vizînd nivelul clasificării. *Temele dialectelor, tipurilor, stilurilor muzicale* (Herzog, Lomax etc.) unesc, de asemenea, preocupările vechi cu cele recente. *Organologia* atrage mulți cercetători, indiferent de orientarea predominant antropologică sau muzicală (Herzog, Kaufman, List, McAllester, Merriam, Malm, Courlander şi mulți alții). Se bucură de considerație crescîndă cercetările de mass-media și cele legate de educația muzicală, ele constituind o expresie vie a ancorării etnomuzicologiei în realitatea contemporană.

Cercetarea coreologică, strîns legată de cea etnomuzicologică, este ilustrată de numeroase culegeri, publicații, filme, comunicări, schimburi de experiență și de o intensă activitate de predare a dansului popular.

Evidențierea contribuțiilor ieșite din comun reprezintă, de asemenea, una din preocupările etnomuzicologilor americani și se manifestă în diverse feluri : revista „Ethnomusicology” a publicat biografii ale unor personalități și bibliografii exhaustive referitoare la specialiști americani sau străini (Hornbostel, Herzog, Densmore, Rhodes, Kurath, Schaeffner, Schneider) ; s-a proiectat traducerea în limba engleză și editarea bilingvă a întregii opere a lui Hornbostel[5] ; s-au tradus în paginile revistei articole apărute în străinătate, ca de pildă, Paul Collaer, despre cartografiere și etnomuzicologie, *Memoriul* lui André Schaeffner pentru C. Brăiloiu, *Schița unei metode de folclor muzical* a lui C. Brăiloiu.

Informarea bibliografică reține atenția în mod deosebit. De aceea, pe lîngă dotarea remarcabilă a bibliotecilor și pe lîngă publicațiile bibliografice speciale, se remarcă și contribuția revistei „Ethnomusicology”, care rezervă rubrici pentru publicații (pe arie internațională), arhive sonore, bibliografii individuale exhaustive, cursuri de etnomuzicologie, periodice străine, filme cu dansuri, teze și disertații acceptate la universitățile americane și străine.

★

Vom lărgi prezentarea cîtorva din cele menționate mai sus.

Sînt caracteristice pentru climatul american menținerea activă a schimbului de idei și poziția critică acută de pe care se cultivă, dar se și atacă tradiția și se fac variate sugestii. Diversitatea tabloului și dificultatea consensului se înfățișează de la început, din momentul chiar al precizării domeniului. *Dicționarul standard de folclor*[6] publică 21 de versiuni ale definirii folclorului. Francis Lee Utley întreprinde o analiză comparativă și statistică a celor 21 de versiuni[7] și constată că există, totuși, un acord general asupra a 5 calități : oralitatea, caracterul tradițional, variantele, anonimatul (de obicei), tendința de formalizare în clișee. În majoritatea cazurilor, materialul de proveniență tribală este disociat de cel cules de la subculturi ale societăților civilizate și aceasta este și tendința afirmată în limbajul curent și în publicații, cu toate că adeseori ambele sînt incluse în același domeniu larg.

---

[5] Se va realiza prin editura Nijhoff — Haga.

În dicționarul citat, sub titlul *song* : *folk song and the music of folksong*, George Herzog, relevînd greutatea acordată de obicei atributelor *oral* și *rural* și accentul pus de către unii pe *rural*, atrage atenția asupra simplificării antrenate de o asemenea poziție. Optica aceasta, apreciază Herzog, este valabilă pentru vechea comunitate europeană, mai bine păstrată în est și sud, și este deja necesară revizuirea ei și pentru realitatea respectivă ; există, însă, rezerve pentru ,,folk" ul din Statele Unite, unde nu se poate face tăios distincția între rural și urban. Ținînd seama de lipsa unor stiluri folclorice pure și de caracterul special al creației însăși, el propune *circulația orală* și nu *originea* drept criteriu esențial al definirii. Criteriul apărea clarificat și întărit de conceptul ,,communal re-creation", utilizat, între alții, de Phillips Barry în 1933[8], exprimînd creșterea fondului focloric prin contribuția comună la procesul de re-creare a unui material deja existent, formulare apreciată de o seamă de specialiști.

În cuprinsul celor 21 de versiuni menționate, se citează literatura populară, arta populară, credințele, obiceiurile, riturile, meșteșugurile, limbajul popular. Din analiza întreprinsă de Utley, reiese că majoritatea autorilor includ literatura populară, atribuind restul etnografiei. Mulți includ credințele, cîțiva le exclud. Un număr mic menționează meșteșugurile, în timp ce cîțiva le resping. Puțini se referă și la limbaj. William Bascom[9] acceptă miturile, literatura populară, dar respinge muzica, dansul, arta populară, costumele, medicina, obiceiurile, credințele.

Devin din ce în ce mai manifeste atitudinea împotriva unui concept strîmt (este, probabil, rezultatul influenței antropologilor, mai cu seamă) și îndreptarea obiectivului și asupra mediului urban. Acestuia i se consacră nu numai lucrări anume (Abraham, Boatright, Dorson, Dégh, Keil, Leeds, Stekert, Wilgus ș. a.), dar și dezbateri speciale, ca cea din cadrul conferinței ținute în 1968 la Wayne State University în Detroit, cu tema ,,The Urban Experience and Folk Tradition", odată cu care problemele specifice antrenează repunerea în discuție a fundamentelor teoretice și metodologice ale disciplinei în general.

Totodată, se extinde interesul pentru legarea mai concretă a cercetării folclorului de realitatea umană, prin concentrarea asupra *grupului*, constituit pe bază etnică sau zonală, religioasă, ocupațională, de vîrstă, de vecinătate, familială, și prin cuprinderea complexă a contextului cultural. Hugh Jansen, dînd prioritate prismei ,,folk" față de prisma ,,lore" în abordarea materialului folcloric, semnalează interesul ,,factorului esoteric-exoteric în folclor"[10]. El arată că unele tipuri de materiale folclorice par să reflecte bogat gîndirea unui grup folcloric despre el însuși sau despre alt grup, sub impulsul a trei factori : a) izolarea, lipsa de comunicare, b) posedarea unor cunoștințe particulare de către un grup și c) acordarea unui respect special unui grup. Este evidentă extinderea conceptului de ,,folk'', ceea ce se remarcă și în studiul lui J. Barre Toelken, apărut în cartea-manual a lui J. H. Brunvand[11] și consacrat folclorului mediului academic școlar (,,Academe''). Autorul, care și-a bazat studiul atît pe autoobservație (în calitate de student și profesor), cît și pe observația directă (personală) și indirectă (prin intermediul colegilor), face o trecere în revistă a genurilor și subiectelor care constituie ,,lore''-ul grupelor investigate și care reflectă poziția — adeseori opoziția — celor două grupe instituite de activitatea școlară. El relevă că răspîndirea științei de carte n-a împiedicat nici expresia, nici răspîndirea orală și că majoritatea grupurilor cu o mare coeziune posedă o cultură vie *orală* în afară de cea scrisă. Ele împărtășesc o experiență de viață comună și în acest sens membrii unui *folk-group* (elevi, studenți, profesori) se manifestă, într-un sector semnificativ al vieții lor, individual ca literați, comunitar ca aliterați. Cercetări sau experimente asupra mediilor intelectuale ca posesoare de folclor s-au mai făcut și de către alți specialiști[12].

---

[6] Maria Leach, *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. 1, New York, 1949, p. 398—403.

[7] Francisc Lee Utley, *Folk Litterature* : *An Operational Definition*, în ,,Journal of American Folklore", vol. 74, 1961, p. 193—206, și în Alan Dundes, *The Study of Folklore*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. Y., 1965, p. 7—24.

[8] Phillips Barry, *Communal Re-creation*, în ,,Bulletin of the Folk-Song Society of the Northeast", 1933, nr. 5, p. 4—6.

[9] William Bascom, *Folklore and Anthropology* și *Four Functions of Folklore*, în Alan Dundes, *op. cit.*, p. 25—33 și 279—298.

[10] Hugh Jansen, *The Esoteric — Exoteric Factor in Folklore*, în ,,Fabula : Journal of Folktale Studies", vol. 2, 1959, p. 205—211, și în Alan Dundes, *op. cit.*, p. 43—51.

O atenție crescîndă este acordată culturii ,,pop'', producțiunilor a căror *popularitate* reclamă o investigare specială. Drept rezultat, spațiul rezervat de revistele de specialitate fiind considerat insuficient, funcționează din 1967 revista ,,Journal of Popular Culture'', iar din 1969 o *Asociație pentru cultura ,,pop''* și centre pentru studierea manifestărilor intersectante cu folclorul sau cu domeniul cult (,,pop—folk'' sau ,,pop-high cultures''). O posibilitate de documentare consistentă este oferită de bogata colecție a UCLA[13], aflată la *John Edwards Memorial Foundation*, iar între cele mai recente cercetări se înscrie investigația lui Tom Burns[14], care a urmărit sistematic, un timp, în programele de televiziune pătrunderea folclorului în *mass-media.*

Clasificarea însăși a materialului este uneori considerată ca reclamînd o perspectivă largă a domeniului, pentru a putea cuprinde și ordona și realitatea americană. J. H. Brunvand propune[15] o clasificare pe care o socotește simplă și practică pentru lucru, luînd drept criteriu ,,modul de existență'' a materialului. El distinge trei moduri de existență, deci trei categorii de material (cu posibilități de întrepătrundere) : verbal, parțial verbal și non verbal. Prima categorie include vorbirea populară, proverbul și zicătoarea, ghicitoarea, poezia, narațiunea, cîntecul ; a doua — credințele și superstițiile (exprimate prin combinarea vorbirii, gestului și uzului unor obiecte materiale), jocul, drama, dansul (în contextul cîntecului și strigăturii), obiceiurile, sărbătorile ; a treia — arhitectura, arta, meșteșugul, costumul, hrana, gestica, muzica. De evidențiat că muzica își schimbă locul după cum este sau nu însoțită de text. Propusă, clasificarea este, totuși, de la început autocriticată și privită doar ca un mijloc de facilitare a culegerii și analizei. Așadar, fuziune a folcloristicii și etnografiei.

În opoziție cu termenul fundamental, termenul **fake** *lore* (*fake*= fals), de inspirație Dorson-iană[16], revine în limbajul cîtorva folcloriști pentru a distinge contrafacerile imitatorii cu scop comercial, abundent create de scriitori și publiciști în al treilea și al patrulea deceniu și proliferate ulterior.

Utilizîndu-se termenul ,,folclor'' atît pentru obiect cît și pentru disciplină (Dundes propune[17] ,,folkloristics'' = folcloristică, pentru cea de a doua), se consideră că scopul cercetării este de a răspunde la următoarele întrebări[18] : definirea folclorului ; clasificarea ; sursa (identificarea ,,folk''-ului) ; originea (creatorul) ; transmiterea ; variația (cum se petrece și de ce) ; structura (forma şi relaţiile ei cu conţinutul); înţelesul şi funcţia (pentru purtătorii de folclor); utilizarea şi aplicarea folclorului (ce trebuie făcut cu el şi în ce alte domenii de studiu e folositor).

---

[11] J. Barre Toelken, *The Folklore of Academe*, în Jan Harold Brunvand, *The Study of American Folklore, an introduction*, W. W. Norton and Company, New York, 1968, p. 317—337.

[12] A se vedea, de ex., și apendicele la manualul citat al lui J. H. Brunvand.

[13] Universitatea californiană din Los Angeles.

[14] Semnalată în ,,Folklore Forum'' la Indiana University și într-o comunicare (netipărită) a lui J. H. Brunvand, care mi-a fost accesibilă prin bunăvoința autorului.

[15] *Op. cit.* la nota 11, p. 2—3.

[16] Richard M. Dorson, *Folklore and Fake-Lore*, în ,,American Mercury'', vol. 70, March 1950, p. 335—343.

[17] *Op. cit.*, la nota 7, p. 3.

[18] J. Harold Brunvand, *op. cit.*, p. 10—11.

Dezbateri cu acelaşi obiect au loc şi în domeniul special al etnomuzicologiei. În decembrie 1958, SEM a organizat o masă rotundă pentru a se discuta problema direcţiilor etnomuzicologiei. Depăşind accepţiunea dată în mod obişnuit domeniului, Charles Seeger a opinat pentru adoptarea termenului ,,muzicologie'' (opinie pe care o menţine şi astăzi[19]) şi contopirea SEM cu AMS (American Musicological Society), urmînd ca asociaţia să aibă o orientare sistematică şi istorică. Susţinînd includerea în domeniu a artei culte, Seeger motiva că ,,şi monumentele trebuie privite din punctul de vedere al etnologului''[20] şi se arăta împotriva preocupărilor ,,anticariene'' în cercetarea folclorului muzical. Seeger adăuga necesitatea realizării ,,bimuzicalităţii'' de către cercetătorul unei culturi străine, adică *însuşirea* culturii muzicale studiate, pe lîngă cea proprie muzicologului. (,,Nu întreba, ci vezi tu însuţi cum'' — formulează, ca o deviză, Mantle Hood).

Partizan al includerii artei culte este şi Mieczyslaw Kolinski. Susţinător al ideii *universalelor în muzică*, Kolinski a introdus în discuţie termenii ,,studii idio- şi allo-culturale'', studii care pot fi accesibile oricărui muzicolog.

De pe poziţia antropologului-muzicolog, David McAllester a pus accentul pe valoarea culturală a muzicii. Preconizînd studierea *culturii* prin muzică, el a cerut discernerea *valorii* pe care o are muzica *pentru cei care o practică*, susţinînd că muzica este un limbaj, dar nu un limbaj universal.

În vorbirea curentă se menţionează, de obicei, trei categorii de muzică, sub termenii: *non-literată* (tribală, preliterată, primitivă), *cultă orientală* (larg manifestată oral) şi *folclorul muzical* (care funcţionează paralel cu muzica cultă). Se denunţă, totuşi, lipsa de rigoare a termenilor pentru prima categorie, chiar de către cei care îi folosesc în lipsa altora mai buni; manifestîndu-se rezerve faţă de ele, s-ar părea că se preferă ,,non-literat'', în timp ce termenul ,,primitiv'' este aproape căzut în dizgraţie. Seeger numeşte aceste categorii ,,idiomuri muzicale'' şi distinge 4 idiomuri[21]: a) *tribal*, b) *profesional* (corespunzător termenilor: ,,die hohe Kunst'', ,,la musique savante'', ,,la musica culta'', ,,cultivated music'', ,,art music'', ,,fine art of music), c) *folcloric* (muzica subculturilor şi ţărănimii comunităţilor naţionale) şi d) *pop* (în care include, materialul eterogen: ,,muzica distractivă'', ,,muzica comercială'', ,,folclorul muzical orăşenesc'') şi pentru care citează şi termenul ,,mesomusic'' după Carlos Vega).

În specia cîntecului, categoriile a) *folksong* (cîntec folcloric), b) *popular song* (cîntec pop şi c) *art song* (cîntec cult) nu sînt considerate rigide. Ele manifestă mutabilitate, se arată, putîndu-se transfera dintr-o categorie în alta. Astfel, cîntecul *cult* poate deveni cîntec *pop* prin răspîndire în masă (cazul marşului Lohengrin) sau cîntec *folcloric* prin adaptarea unui text folcloric la melodie; cîntecul *pop* poate deveni folcloric prin parodierea textului; cîntecul *folcloric* poate deveni *cult* prin prelucrare scrisă şi execuţie profesională (cazul spiritualelor sau a cîntecelor folclorice străine); şi tot cîntecul *folcloric* poate deveni *pop*, datorită răspîndirii prin mass-media (de pildă, în tonomat).

Sfera şi poziţia etnomuzicologiei constituie obiect de continuă confruntare a punctelor de vedere ,,antropologic'' şi ,,muzicologic''. Vom exemplifica prin cîteva nume, din multe.

Potrivit antropologilor muzicologi, etnomuzicologia trebuie să urmărească nu structura muzicală în sine, ci rolul muzicii în cultură, funcţiile muzicii în organizarea socială şi culturală a omului. Nici aria geografică nu defineşte obiectul etnomuzicologiei, ci felul de studiu întreprins

---

[19] Cf. Charles Seeger, *Toward a Unitary Field Theory for Ethnomusicology*, în ,,Selected Reports'', vol. I, nr. 3, Institute of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles, California, 1970, p. 171—210.

[20] Cf. ,,Ethnomusicology'', 1959, nr. 2, p. 102.

[21] Charles Seeger, *The Music Process as a Function in a Context of Functions*, în ,,Yearbook. Anuário'', vol. II, [1966], Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University, New Orleans, p. 1—36.

Etnomuzicologia este, după Merriam [22], ,,studiul muzicii în cultură'' și este compusă din ,,muzicologic'' și ,,etnologic''. ,,Etnomuzicologia poartă în sine germenii propriei sale împărțiri, căci a fost întotdeauna compusă din două părți distincte, cea muzicologică și cea etnologică, și poate că cea mai mare problemă a sa este îmbinarea celor două într-o formă unică în care să nu precumpănească nici una, ci să se țină seama de amîndouă. Această natură duală a domeniului apare clar în literatura lui, căci. în timp ce un cercetător tratează dintr-un unghi tehnic structura muzicală ca un sistem în sine, un altul ține să trateze muzica drept o funcție a culturii umane, ca o parte integrantă a unui tot mai larg'' [23]. ,,Sunetul muzical'' nu este numai un produs fizic, subliniază Merriam, ci este rezultatul proceselor de comportare care decurg din credințele, valorile, atitudinile unei colectivități umane. Analiza etnomuzicologică trebuie să aibă în vedere cum este evaluată muzica de către înșiși cei care o practică. Este ceea ce Paul Bohannan [24] definește prin termenul *a*) ,,folk evaluation'' — evaluarea folclorică, a individului și a grupului folcloric — spre deosebire de *b*) ,,analytical evaluation'' — evaluarea analitică, a cercetătorului. Prima este evaluarea celui care trăiește înăuntrul sistemului studiat, a doua a celui din afara sistemului. Contribuția, plusul adus de *b*) trebuie clădite pe ceea ce află investigatorul din *a*), pentru a compara și generaliza. În această perspectivă își situează Merriam discuția despre *a*) ,,întrebuințările'' (*uses*) și *b*) ,,funcția'' (*function*) muzicii. Prima situație, *a*), se referă la materialul faptic direct, exprimat ca parte a ,,evaluării folclorice'', la modurile folosirii muzicii în practica particulară, obișnuită, la împrejurările în care este utilizată ; cea de a doua, *b*), se referă la materialul faptic indirect, văzut prin semnificația fenomenului și stabilit prin ,,evaluarea analitică'', privește scopul mai larg pe care îl servește muzica și reprezintă universale culturale (aplicabile tuturor societăților). El propune zece funcții principale (susceptibile de multiplicare sau reducere) : 1) expresie emoțională, 2) desfătare estetică, 3) distracție, 4) comunicare, 5) reprezentare simbolică, 6) replică fizică, 7) impunerea conformării la normele sociale, 8) validarea instituțiilor sociale și ritualelor religioase, 9) contribuția la continuitatea și stabilitatea culturii, 10) contribuție la integrarea socială.

Merriam propune, de asemenea, un *model* teoretic de cercetare a muzicii, care să ia în considerare ambele evaluări : folclorică și analitică. Modelul presupune trei nivele ale studiului : 1) Concepția (conceptualizări) asupra muzicii, 2) Comportarea în legătură cu muzica, 3) Muzica însăși. Interpretul popular are concepte fundamentale asupra naturii muzicii, ca și asupra structurii sale, deși nu le verbalizează pe toate direct. Comportarea se manifestă sub aspectul fizic, verbal, social și al învățării. Cît privește muzica însăși, ea are structură, poate fi un sistem, dar nu există independent de om, de concepția și comportarea lui. Cele trei nivele nu sînt disociabile decît teoretic, în realitate ele fiind strîns legate : comportarea decurge din concepție, care o fundamentează, iar produsul se răsfrînge înapoi asupra concepției, pe care ori o întărește, ori o modifică, în conformitate cu valorile muzicii în societatea respectivă.

Pentru o cercetare muzicală integrală (de adîncime) Merriam stabilește următoarele sectoare de investigație : 1) Cultura muzicală materială (instrumentele muzicale), 2) Textele cîntecelor (comportarea lingvistică, relația lingvistico-muzicală, conținutul), 3) Categoriile muzicii conform criteriilor mediului folcloric cercetat), 4) Muzicantul (selectarea profesiei, formarea), 5) Întrebuințările și funcțiile muzicii (în raport cu alte aspecte ale culturii), 6) Muzica — activitate culturală creatoare.

Practicarea de către cercetător a muzicii pe care o studiază (*performance*), preconizată de unii etnomuzicologi (de pildă Hood), Merriam o apreciază ca un mijloc care contribuie la înțelegerea muzicii, dar combate ideea că ar rezolva cunoașterea totală a muzicii ; el consideră că s-a supraestimat importanța ei și că ea a tins să umbrească alte aspecte ale studierii [25].

---

[22] Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.
[23] *Op. cit.* la nota 22, p. 3.
[24] Cf. Alan P. Merriam, *op. cit.*, la nota 22, p. 323. Paul Bohannan, *The social life of man*, Unpublished draft of : Social anthropology, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963, n.d.

În concluzie, Merriam cere etnomuzicologiei să fie preocupată de muzica omului în general (la toate popoarele, în toate timpurile), să vadă muzica în contextul uman, nu în sine, să fie receptivă la aportul disciplinelor înrudite, însușindu-și-l activ, și să tindă la sinteză. ,,Ceea ce ar putea face domeniul nostru identificabil în viitor este tocmai această lărgime a interesului, metodologiei, teoriei și scopului. Privind muzica în toate fațetele sale și în toate părțile lumii, etnomuzicologia are șansa unică de a înțelege de ce fac oamenii muzică și ce înseamnă ea pentru ei'' [26].

Mai rezervat, Mantle Hood, într-o recenzie [27] la *Antropologia Muzicii* a lui Merriam, previne împotriva tendinței de generalizare și teoretizare insuficient fundată pe o cunoaștere a realității în diversitatea sa concretă. El acordă mai mult credit, mai multă greutate afirmațiilor bazate pe experiențe personale de teren și laborator, considerînd prematură lansarea unor principii universale.

Unii muzicologi cred că etnomuzicologii-antropologi tind să descrie mai curînd comportarea muzicală decît stilul muzical și se tem că punerea accentului pe contextul cultural al muzicii ar putea cauza o descreștere substanțială a studiului intrinsec al muzicii [28]. Perspectiva generală pare, într-adevăr, să arate o atenție scăzută dată studiului sistematic.

De pe pozițiile ,,muzicologice'' se afirmă manifest Mieczyslaw Kolinski, ale cărui contribuții converg către ideea caracterului general uman al muzicii. Etnomuzicologia — spune el — nu este o singură disciplină cu o natură duală, ci un domeniu interdisciplinar de studiu, care reclamă colaborarea ,,antropologului muzical'' cu ,,muzicologul comparativist'' [29]. Dar, discutînd colaborarea interdisciplinară, el pare să vadă în antropolog omul de teren, iar în muzicolog omul de birou, căruia îi revin transcrierea și analiza muzicală, poziție combătută, cu justețe, în etnomuzicologie — inclusiv în cea americană.

Kolinski obiectează lui Merriam că subordonează muzicologia antropologiei, că aderă la extrema gîndirii școlii behavioriste și că neagă importanța factorilor psiho-fiziologici asupra structurii muzicale. Rădăcinile varietății muzicale — susține Kolinski — stau, indiferent de cultură, în anumite principii fundamentale ale construcției sonore, implîntate în sistemul nervos central al lui *homo sapiens*. Varietatea structurală a stilurilor muzicale este dată de diversificarea culturală a unor universale psiho-fiziologice, muzica fiind un fenomen uman. Abordînd domeniul tonal al muzicii, două întrebări fundamentale constituie nodul sistemului său teoretic : 1) De ce orice cultură muzicală selectează din numărul infinit de sunete pe care le poate produce vocea omenească *acele* sunete pe care le alege pentru întrebuințarea lor ca material muzical? și 2) De ce tipare, modele (,,patterns'') similare — de pildă pentatonicul anhemitonic — apar frecvent în arii foarte depărtate din lume?

Într-o altă lumină este văzută problema universalelor în muzică de Leonard B. Meyer [30]. Etnomuzicologia — spune Meyer — trebuie să cunoască nu numai stimulul muzical, ci și individul pentru care stimulul are semnificație, individul care răspunde la acest stimul ca ascultător, interpret sau compozitor. Un mod, de pildă, nu este o serie constantă de tonuri individuale, ci ,,o serie de tendințe între tonuri *resimțite subiectiv*'' (subl. ns). Cît despre similaritățile obiective, acestea nu produc obligatoriu reacții psihologic similare, după cum deosebiri obiective pot rezulta din mecanisme psihologice esențialmente asemănătoare. ,,Ceea ce trebuie să întrebăm cînd luăm în considerare problema universalelor nu este dacă datele înseși sînt comune feluritelor culturi", ...ci ,,dacă sub bogăția de particulare diverse și divergente operează unele principii universale".

---

[25] Alan Merriam, *op. cit.* la nota 3, p. 223.

[26] *Ibidem*, p. 227.

[27] Mantle Hood, *Review of the Anthropology of Music*, în ,,Current Anthropology'', nr. 7, 1966, p. 222—223.

[28] Cf. Bruno Nettl, *op. cit.*, la nota 2, p. 24.

[29] Mieczyslaw Kolinski, *Recent Trends in Ethnomusicology*, în ,,Ethnomusicology'', 1, 1967, p. 1—24.

[30] Leonard B. Meyer, *Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music*, în ,,Ethnomusicology'', nr. 2, 1960, p. 49—54.

La un nivel înalt de generalizare și abstracție teoretică se ridică Charles Seeger. Nu este cruțat de învinuiri de ermetism și expresie sofisticată, ceea ce relevă el însuși, cu umor, referindu-se la un articol al său mai vechi : ,,Curt Sachs a remarcat ulterior că era interesant, dar că nu l-a înțeles" [31].

Poziția lui Seeger e fermă în ce privește însuși termenul care desemnează disciplina și, implicit, conținutul acesteia (după cum am mai relevat). Termenul propriu ar fi ,,*muzicologie*" și trebuie să prevadă studiul *oricărei* muzici — inclusiv cea cultă —, văzută pe scară *universală*, în multele sale contexte, în ea însăși și în interrelațiile acestora. În acest fel, remarcă el, punctul său de vedere se acordă cu cea de a doua parte a definirii *etnomuzicologiei* de către Mantle Hood în *Harvard Dictionary of Music*. Utilizarea termenului *etnomuzicologie* în loc de *muzicologie* o apreciază ca pe o ,,curioasă inversiune semantică ce va fi, putem spera, reparată pînă la urmă" [32].

Seeger propune o schemă cuprinzătoare de clasificare a muzicologiei, în lumina unei teorii unitare a domeniului, care să-l integreze în sistemul relațiilor sale cu lumea înconjurătoare și în concepția fundamentală despre lume.

El cere ca muzicologia să preia în mai mare măsură experiența lingvisticii, fără a se lăsa intimidată de aceasta, fără a-și pierde independența, neuitînd remarca făcută de însuși specialistul lingvist [33], că lingvistica este un studiu descriptiv, nu evaluator, în timp ce — subliniază Seeger — muzicologia este și un studiu evaluator [34].

Conștiința de cercetător al *muzicii* se manifestă la Seeger în gradul cel mai înalt. Insistent revine grija *muzicologului* de a atrage atenția asupra golului, problematic de umplut, care există între faptul muzical (muzica) cunoscut și înțeles *în mod muzical* și referința verbală la el pe care o face muzicologia, precum și asupra ideii false că procesul de cunoaștere prin mijlocul verbal poate acoperi cunoașterea totală a realității muzicale. Denunțînd ceea ce numește ,,inevitabila predicație linguocentrică" (*linguocentric predicament*), el se pare că adoptă scepticismul moderat ,,cam la modă acum", preconizînd ,,să te îndoiești de orice, dar să cauți totuși ceva pe care să te poți sprijini" [35], ,,să fii conștient de doza de prejudecată (*bias*) lingvistică existentă în caracterizarea muzicologică, încercînd în permanență micșorarea acestei doze" [36].

Să revenim la problemele transcrierii muzicale. Am menționat că în 1963 a avut loc, în cadrul SEM, un simpozion de transcriere și analiză muzicală. Fusese preconizat, cu cîțiva ani mai înainte, de Alan Merriam și David McAllester [37]. Cu acest prilej, Willard Rhodes, George List, Mieczyslaw Kolinski și Robert Garfias au tratat aceeași piesă muzicală, propusă de Nicholas England, iar experiența a fost supusă apoi discuției, concluziile fiind trase de Charles Seeger. Organizarea unei asemenea manifestări științifice, ca și discutarea și cu alte prilejuri a problemelor transcrierii oglindesc importanța acordată acestei trepte a cercetării etnomuzicologice. Cu toate acestea, se ridică voci care-i contestă sau îi acceptă cu rezerve validitatea. Scepticismul absolut invocă imposibilitatea traducerii vizuale corecte și totale a realității sonore și recunoaște ca singur document valid documentul înregistrat sonor și ca singur mod de acces eficient audierea.

---

[31] Charles Seeger, *op. cit.*, la nota 19, p. 172.

[32] *Ibidem*, p. 171.

[33] John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* Cambridge University Press, 1968, p. 1.

[34] Charles Seeger, *op. cit.* la nota 19, p. 189.

[35] *Ibidem*, p. 174.

[35] *Ibidem*, p. 173.

[37] Cf. ,,Ethnomusicology", nr. 3, 1964, p. 223.

Pe de altă parte, se manifestă de către unii rezerve asupra relevanței detaliilor consemnate la diverse nivele de transcriere, atîta vreme cît lipsește dezvăluirea semnificațiilor psihologice în contextul uman corespunzător. Considerîndu-le ca excese care ne pot practic priva de o cale de investigare utilă și susceptibilă de continuu progres, ne vom opri asupra cîtorva aspecte ale atitudinii pozitive, care stau sub semnul preocupării de rigoare a redării muzicii prin transcriere.

Transcrierea se face, de către unii, exersînd exclusiv auzul omenesc. Se practică, de asemenea, metoda măsurării exacte a acuității sunetelor și intervalelor și traducerea ciclilor (frecvențelor) în cenți, conform metodei lui Fritz Bose, sau prin utilizarea monocordului lui Kunst. Notația convențională este, astfel, completată cu cifrele cenților așezate sub portativ. Cei care dezaprobă caracterul static al notei muzicale preferă notației convenționale graficul (chiar) de mînă ; acesta prezintă avantajul redării cursivității evenimentului muzical (nu numai notele, ci și ceea ce este între ele), este apt de mai multă fidelitate în traducerea înălțimii și duratei și este ușor realizabil. Alții preconizează utilizarea melografului, uzîndu-se de posibilitatea de reglare a gradului de detaliu redat de către acesta.

Chiar Seeger semnalează și subliniază [38] că notația muzicală convențională este un instrument *prescriptiv*, neadecvat pentru scopuri *descriptive*. Ea nu ne spune mult despre cum sună muzica, ci despre cum s-o facem să sune, ceea ce de altfel nu se obține numai prin cunoașterea notației, ci și a tradiției orale asociate cu ea și învățate *după ureche* de cercetători de la antecesori și de la profesorii lor. Întrebuințînd această notație — spune Seeger — pentru altă muzică decît cea cu care sîntem familiarizați, selectăm din muzica respectivă structuri asemănătoare celor cunoscute nouă din notația occidentală și ignorăm orice pentru care nu avem simboluri în notația noastră ; ne așteptăm apoi ca notația să fie citită de cineva care nu posedă tradiția muzicii notate ; rezultatul este un conglomerat de structuri europene și neeuropene, reprezentînd muzica prin prisma etnocentrismului transcriitorului și din care sînt omise aspecte foarte importante ale muzicii. Pe de altă parte, cînd este nevoie de informații minuțioase redate în notația convențională, cu cît aceasta este mai detaliată, cu atît aglomerează mai multe semne și devine cu atît mai greu lizibilă. Seeger consideră că prin asocierea melografului cu notația convențională se obține o înțelegere mai bună a aspectelor muzicale nepercepute de ureche, dar caracteristice pentru stil. El semnalează și aspecte noi ale analizei, care decurg din aspectul graficului : în notația convențională melodia apare ca o succesiune de sunete separate, în timp ce graficul arată o linie crestată continuă, curgînd fără întrerupere. Una înfățișează un lanț (*chain*), cealaltă un curent (*stream*). Prima tinde să releve structura și entități care se mișcă, cealaltă — funcția și mișcarea însăși. Se ridică astfel însăși problema naturii unității separabile pentru analiză.

Compararea virtuților notației convenționale cu ale graficului a relevat că, sub raportul *funcțiunilor tonale*, notația convențională redă *înălțimea* fie sumar, fie greu lizibil (prin aglomerarea semnelor), pe cînd graficul o redă cu o sensibilitate mergînd pînă la 1/14 dintr-un ton, într-o formă ușor lizibilă ; amplitudinea e redată în primul caz sumar, în timp ce graficul depășește cu mult urechea ; *timbrul* nu poate fi redat în primul caz, în timp ce redarea prin grafic face progrese. Sub raportul *funcțiunilor ritmice*, tempo-ul e redat relativ sumar în primul caz și foarte exact în al doilea, limita de eroare a analizorului melografului fiind de 1/100 dintr-o secundă ; *proporția duratelor sunetelor* este sumar redată, dar ușor lizibilă în primul caz și exact redată, dar greu lizibilă în al doilea ; *accentuarea* e problematică în ambele, prima utilizînd o diversitate de simboluri [și fiind arbitrară], iar graficul reprezentînd-o numai prin expresia amplitudinii. Melograful este mai apt să redea [39] unele amănunte ornamentale, varietatea vibrato-urilor de înălţime şi intensitate, detalii microtonale şi microritmice, atacul şi degajarea finală a sunetului, fluctuaţiile de intensitate, aspecte care pot fi specifice unui stil. Seminarul de etnomuzicologie al profesorului Mantle Hood a evidenţiat cum, de pildă, probleme de acordaj şi de scară la instrumente capătă semnificaţie prin înţelegerea aspectelor calităţii sunetului, prin cunoaşterea fenomenelor de atac, de cădere (degajare) şi încetare a sunetului. Toate acestea — subliniază Seeger — s-ar adăuga la mijloacele „intrinsece" de caracterizare a muzicii, pe lîngă cele „extrinsece" realizate de cercetările non-muzicale ale muzicii, cea geografică, rasială, culturală, psihologică, estetică şi aşa mai departe. De relevat, pentru a încheia comparaţia, că numai muzica monofonică îi este accesibilă melografului, în timp ce, sub acest raport, capacitatea urechii omeneşti este, deocamdată, superioară.

---

[38] Charles Seeger, *Prescriptive and descriptive music writing*, în „Musical Quarterly" nr. 44, 1958, p. 184—195.

[39] Acestea au fost demonstrate în cursul seminarului de etnomuzicologie condus de prof. Mantle Hood la Universitatea din Los Angeles și sînt consemnate în materialul redactat pentru seminar de Charles Seeger și Michael Moore, intitulat *The Model C. Melograph*.

În lumina unei poziţii moderate, Seeger recomandă îmbinarea concesivă a soluţiilor date de om şi de maşină în transcriere. El relevă că psihologia—şi uneori experienţa muzicală — au dovedit capacitatea omului (nu obligatoriu talentat sau educat muzical) de a percepe peste 1/100 dintr-un ton sau dintr-o secundă. În consecinţă, el propune ca limite admisibile pentru uzul muzicologic general 1/10 dintr-un ton (20 de cenţi) şi 1/10 dintr-o secundă, recurgerea la detalii peste aceste limite rămînînd la discreţia cercetătorului, în funcţie de scopul urmărit în cercetare.

Nu putem omite menţionarea şi a atitudinii prudente de prevenire împotriva fetişismului extremei exactităţi a maşinii, împotriva desprinderii de nivelul accesibilităţii umane. Îmi amintesc, între altele, de o discuţie cu etnologul Lawrence Krader, care susţinea înţelegerea maşinii ca un *ajutor al omului* : omul ar urma să preia datele melografului ca sugestii cu care, înarmat, să reia contactul *personal* cu realitatea concretă, păşind pe o nouă treaptă de cercetare, pentru cunoaşterea directă (prin resurse umane) a realităţii *accesibile omului.*

Indiferent dacă transcrierea este sau nu concepută meticulos, se recunoaşte adeseori existenţa unor aspecte subtile ale muzicii, care nu se găsesc în notaţie.

Unii aduc discuţia în albia paralelelor cu lingvistica, introducînd distincţii între *fonetic* şi *fonemic*, între transcrierea totală şi transcrierea esenţialelor ; aici lipsind însă înţelesul, în sens lexical, se sugerează metoda deducerii din structură şi distribuţie, aşa cum o fac lingviştii[40]. Referindu-se la autorităţi în materie de transcriere, Bruno Nettl consideră că George Herzog ilustrează tipul de transcriere fonemică, iar Bartók pe cel fonetic, chiar dacă aceştia nu s-au autoidentificat ca atare[41].

Angajat într-o discuţie asupra semnificaţiei muzicale a transcrierii[42], George List opinează pentru transcrierea care *reliefează un aspect*, în raport cu tema de cercetare, şi nu pentru cea care să fie o oglindă completă a realităţii. Valoarea transcrierii stă nu în completa reproducere a tuturor aspectelor evenimentului muzical, ci în facilitarea comparării unui număr de elemente şi aspecte individuale şi separabile ale acestuia. La întrebarea care este gradul de exactitate şi detaliu obligatoriu pentru o transcriere, el remarcă, pe de o parte, că nici o ureche omenească nu este infailibilă ; argumentul îl constituie înseşi erorile unei autorităţi în materie, constatate prin confruntarea unor transcrieri ale lui Bartók, din volumul de folclor sîrbo-croat, cu discurile folosite chiar de Bartók, discuri pe care Arhiva de muzică tradiţională din Bloomington le are la îndemînă. Pe de altă parte — spune List — nici procedeele electronice nu sînt întotdeauna exacte, corespunzătoare. Urechea distinge aspecte neprinse de spectrograf. Procedeele electronice sînt, în unele privinţe, mai limitate decît urechea, căci nu tratează mai mult decît o voce, nu izolează sunetul de zgomotul suplimentar, nu izolează accentul de intensitatea generală—obiecţie ce se raportează la o stare de fapt temporară, căci mijlocul electronic se arată mereu susceptibil de progres. Referindu-se la micşorarea vitezei în reproducerea înregistrării sonore, procedeu frecvent folosit în operaţia de transcriere, muzicologul întreabă dacă sînt semnificative muzical detaliile pe care urechea singură, neajutată, nu le distinge. Practicînd procedeul cu rezerve, List răspunde că semnificativ este ceea ce *omul* poate auzi, pentru că muzica este făcută de om. Pe marginea acestui răspuns am face distincţia pe care înşişi specialiştii americani din atîtea discipline o fac, între omul situat înăuntrul unui fenomen şi cel situat în afara lui. Ne referim atît la omul care *face* muzica faţă de cel care *nu o face, ci numai o traduce* într-un limbaj nemuzical, cît și la omul care trăiește *înăuntrul culturii* în cadrul căreia se face muzica faţă de cel care trăiește *în afara acestei culturi*. Existenţa acestei distincţii se răsfrînge în *ceea ce aude omul*. Urechea celui de al doilea om nu este familiarizată cu anumite detalii, dar se familiarizează treptat și gradele de tărie a acestei distincţii descresc în permanenţă, în procesul de apropiere a celui din urmă de universul celui dintîi. Cercetătorul dispune, de asemenea, de controlul importanţei detaliilor prin variaţii strofice, prin versiuni diferite ale aceleiași piese muzicale date de același interpret în momente deosebite sau de interpreţi deosebiţi. Pe de altă parte, am sublinia că urechea neajutată *percepe* numeroase detalii, dar *nu le identifică imediat*; dar calitatea percepţiei auditive este individual variabilă și, indiferent de acestea, auzul însuși este susceptibil de progres.

---

[40] Bruno Nettl, *op. cit.* la nota 2, p. 104.

[41] *Ibidem*, p. 105.

[42] George List, *The Musical Significance of Transcription*, în „Ethnomusicology", nr. 3, 1963, p. 193—197.

List acordă atenţie ideii că mintea omenească organizează datele senzoriale în întreguri rezonabil semnificative, pe care psihologii le numesc „Gestalts", și ridică problema definirii „Gestalt" -ului muzical. Este un contur melodic? O frază pregnantă? Un motiv? Un „leit-motiv"? O formulă melodică mobilă rămasă în memorie? Întreabă apoi care este și unde este situat fragmentul care revine în minte mai întîi, dacă accidentul sau semnificativitatea muzicală răspund de aceasta; cum este apreciată identitatea melodică a două evenimente muzicale de către interpreţi aparţinînd unor culturi diferite, dacă ar face toţi o asemenea aserţiune ș. a.

Conchizînd că semnificativ este ceea ce *omul poate auzi*, List propune nivelarea datelor melografului pentru apropierea de posibilităţile auzului omenesc. Pentru situaţia în care interpretul nu traduce verbal valorile resimţite muzical, el propune determinarea a ceea ce este semnificativ prin comparare, prin aprecierea frecvenţei și urmărind stabilitatea sau variabilitatea elementelor.

Merriam [43] apreciază că fiecare din cele 2 genuri de notaţie ne dă cîte un gen de informaţie, fiecare la fel de important. Referindu-se la cea convenţională, în speţă la gradul de exactitate pe care-l necesită, relevă și el că sistemul de notare cel mai „elaborat" și minuţios, așa cum apare în volumul de cîntece sîrbo-croate a lui Bartók și Lord [44], comportă dificultăţi de citire; el se întreabă dacă nu este suficient un sistem mai simplu, așa cum e practicat de majoritatea etnomuzicologilor și dacă deosebirile ușoare între versiunile a doi transcriitori diferiţi la aceleași piese modifică înţelegerea unui sistem. Pavăza împotriva erorilor fiind *cantitatea suficientă* a aspectelor similare, Merriam propune ca soluţie confruntarea unor eșantioane la diverse nivele (metodă care rezolvă și problema de a decide amploarea unui corpus reprezentativ de melodii). Conform metodei sale: 1) *un* cîntec, ales la întîmplare, se transcrie, se analizează, apoi se înregistrează rezultatul analizei, obiectiv, pe bază aritmetică; 2) cu *cinci* cîntece diferite, din același corp de melodii se fac aceleași operaţii și apoi se calculează media rezultatelor; 3) cu eventual 25 de cîntece se îndeplinesc aceleași operaţii, iar apoi 4) eventual 100 de cîntece se supun aceluiași proces. Urmează compararea rezultatelor celor 4 nivele (eșantioane) și apoi o analiză statistică, pentru evaluarea semnificaţiei diferenţei cifrelor. Ar trebui să fie posibilă determinarea nivelului de eșantionare la care rezultatele nu mai diferă semnificativ de la un stadiu la altul. Pentru ca rezultatele să fie valide, testele urmează să fie repetate la corpus-uri diferite de cîntece, presupusă fiind variaţia simţitoare de la un stil la altul.

Un punct de vedere care se cere menţionat privește nu modul de transcriere, ci modul de comunicare publică a transcrierii. John Blacking într-o lucrare consacrată cîntecelor de copii ale populației Venda din Africa[45], precizează că ceea ce publică el este nu transcrierea unei execuții concrete, ci o sinteză a diverselor versiuni ale unei piese.

---

[43] Alan P. Merriam, *op. cit.* la nota 22, p. 50–51, 54–55, 59–60.

[44] Béla Bartók and Albert B. Lord, *Serbo-Croatian folk songs*, New York, Columbia University Press, 1951.

Transcrierile muzicale date reprezintă ,,norma generală a cîntecelor de copii și sînt derivate din transcrieri minuțioase'' ale fiecărei execuții, deoarece — spune Blacking — ceea ce urmărește este un ,,studiu al cîntecelor de copii și nu al numeroaselor feluri în care copiii Venda cîntă același cîntec''. Autorul precizează că transcrierile și textele reprezintă o sinteză a peste 400 de înregistrări, pe lîngă numeroase notații directe. Fiecare cîntec a fost înregistrat în mai multe interpretări, obținîndu-se uneori cîte 12 variante la o piesă. Blacking este convins că transcrierea dată reprezintă norma și că a inclus totalitatea cîntecelor tradiționale de copii, cele mai cunoscute. El subliniază că transcrierea trebuie să redea *ce intenționează* interpreții, că ,,e necesar să se știe ce-și propune un interpret muzical să facă ori de cîte ori execută o piesă muzicală, și nu întocmai ce a făcut într-o anumită ocazie''.

Într-o altă lucrare[46], Blacking consideră transcrierea ca stadiu inițial de analiză, aflat pe aceeași treaptă în desfășurarea procesului de cercetare ca notițele de teren ale unui antropolog. Nu sîntem de acord cu această poziție. Interesul etnomuzicologiei privește atît modelul cît și aspectul său concret în realitatea vie, iar o lucrare cu caracter monografic consacrată unui material muzical trebuie să-i înlesnească cititorului cunoașterea amîndurora, tot așa cum o carte de științele naturii anexează ca material ilustrativ imaginea unui material concret. În plus, pentru cititorul specialist, o lucrare citită reprezintă nu numai o sinteză comunicată, ci și un virtual punct de pornire al unor alte cercetări, pentru care imaginea realității concrete este indispensabilă. Considerăm că valoarea științifică și creditul unei lucrări monografice cresc prin includerea corpusului exemplificator de versuri *individualizate*, însoțite de datele de identitate ale fiecărei piese (interpret, origine etc).

În ce privește cercetarea structurii muzicale, de o atenție mai mare s-a bucurat sistemul sonor.

Una din contribuțiile substanțiale îi revine lui Mieczyslaw Kolinski[47]. El propune un sistem pentru analizarea și clasificarea structurilor tonale. La primele nivele rezultatele prezintă asemănări cu cele corespunzătoare teoriei lui Brăiloiu asupra sistemelor pentatonice și prepentatonice. Punctul de pornire îl constituie resimțirea universală — spune Kolinski — a identității sunetelor la distanță de 8vă perfectă, identitate nu de acuitate, intensitate sau timbru, ci, în termenul său, de ,,tentă'' (,,*tint*''). Tenta *do* este comună tuturor *do*-urilor, indiferent de volumul sau timbrul lor. La un pas mai departe se face distincție între *identitatea* și *afinitatea* de tentă. *Afinitatea* începe de la prima 5tă (4tă) perfectă, iar gradele de afinitate se măsoară cu progresia de 5te (4te). Aceasta devine baza teoriei consonanței și disonanței intervalelor și ea explică polifonia populară naturală în 4te, 5te și 2de paralele (ultima practicată de micronezieni, de bulgari etc.), ca fundată pe cele mai înalte grade de afinitate de tentă. După Kolinski, lipsa afinității de tentă [mare depărtare în progresia prin 5tă (4tă) perfectă] explică lipsa de importanță a unor intervale ca 2da mică, 7ma mare, 4ta mărită, în muzica tribală.

Sistemul său de clasificare a structurilor tonale pornește de aci. Kolinski stabilește 12 ,,*tipuri tonale*'', în raport cu dimensiunea secțiunii din ciclul cvintelor : *mono-tip* (o tentă : *do*),

---

[45] John Blacking, *Venda Children's Songs*, Witwatersand University Press, Johannesburg, 1967. Același punct de vedere în *Problems of pitch, pattern and harmony in the ocarina music of the Venda*, în ,,African Music'', nr. 2, 1959, p. 15—23.

[46] Cit. la nota 465 (*Problems of...*).

[47] Mieczyslaw Kolinski, *Classification of Tonal Structures*, în *Studies in Ethnomusicology*, 1, Oak Publications, New York, 1961, p. 38—76. Idem, *Consonance and Dissonance*, în ,,Ethnomusicology'', nr. 2, 1962, p. 66—74. Idem, *Recent Trends in Ethnomusicology*, în ,,Ethnomusicology'', nr. 1, 1967, p. 1—24. Idem, *Barbara Allen : Tonal vs. Melodic Structure*, Part 1, în ,,Ethnomusicology'', nr. 2, 1968, p. 208—218.

di-tip (două tente : *do, sol*), *tri-tip* (trei tente : *do, sol, re*), *tetra-tip* (*do, sol, re, la*), *penta-tip* (*do, sol, re, la, mi*) etc. Fiecare tip poate prezenta întregul său „complex de tente" sau numai părți din el (de pildă, tetra-tipul poate apărea cu toate patru tentele : *do, sol, re, la* ; cu trei tente : *do, sol, la* sau *do, re, la*, cu două tente : *do, la*). Ca urmare, se prevede un total de 348 de combinații de tente. Clasificarea pornită de pe această bază ar urma să exprime, la diversele sale nivele : 1) tipul tonal, 2) numărul tentelor folosite din tip, 3) numele tentelor, 4) centrul tonal (implicit modurile), 5) relația centrului tonal cu nota gravă, 6) relația centrului tonal cu nota acută. Sistemul oferă posibilitatea de cuprindere a tuturor combinațiilor diatonice și cromatice.

Confruntînd material melodic de proveniență diversă, comparînd numărul structurilor tonale, Kolinski constată similitudini la melodiile indo-americane, afro-negre și anglo-americane.

Bertrand Bronson expune un alt sistem[48], care să scoată în relief nu numai relațiile dintre subsistemele de același nivel (pentatonicele între ele, heptatonicele etc.), dar și cele dintre subsisteme de nivel diferit (pentatonic — hexatonic — heptatonic). Pe diagrama în formă de stea prin care reprezintă sistemul tonal, fiecare mod pentatonic prezintă legături imediate cu pentatonicele alăturate de o parte și de alta a colțului din stea pe care este situat, precum și cu două scări hexatonice și trei heptatonice. De subliniat că termenul care denumește subsistemul este conceput în sens cantitativ (pentatonic = 5 tonuri, hexatonic = 6 tonuri, heptatonic = 7 tonuri, tonurile neprovenind obligatoriu toate din succesiunea cvintelor) — opinie larg împărtășită, după cît ni se pare, în etnomuzicologia americană.

Kolinski propune și o metodă de evaluare a tempo-ului[49], considerînd metoda tradițională a indicației metronomice necorespunzătoare. Indicarea unității metronomice este insuficient de exactă, arată el, în primul rînd pentru că nu ilustrează mișcarea reală dată de frecvența diverselor valori ritmice (durate ale sunetelor) ale melodiei. Melodii cu aceeași cifră metronomică pot contrasta sub acest aspect. Pe de altă parte, alegerea arbitrară a unității ritmice poate duce la ambiguitate. De aceea, el propune reprezentarea timpului mediu scurs între două note consecutive, sau, în alți termeni, numărul mediu de note consecutive cuprins într-o unitate de timp — alegînd convențional un minut. El face, deci, o operație de sincronizare a cifrei *tempo*-ului cu cea *metronomică*. Folosind simbolurile *Tf* („tempo figure" = cifra tempo-ului), *Mf* („metronomic figure" = cifra metronomică), *No* (= numărul total al notelor consecutive) și *Mu* (= numărul total al unităților metronomice), Kolinski calculează *cifra tempo-ului* (*Tf*) pe baza formulei :

$$Tf = \frac{No \times Mf}{Mu}.$$

Aplicația metodei o face pe baza unei analize mai amănunțite într-o cercetare comparativă a unor diverse tipuri de muzică africană, nord-amerindiană și celtică din Insulele Hebride, pentru care găsește cifre reprezentative.

Relația dintre *text* și *melodie* a fost abordată din diferite unghiuri, de la nivelul concret al unor aspecte particulare pînă la nivelul general al raportului *limbaj-muzică* și la perspective clasificatorii. Herzog a sugerat glumeț independența relativă a celor doi termeni ai relației, vorbind de „căsătoria de tip cam modern" dintre text și melodie, căsătorie în care „fiecare merge pe drumul lui". Charles Seeger, George Herzog, George List, Bertrand Bronson, David McAllester, Robert Austerlitz, Alan Meriam, Bruno Nettl, William Bright, Alan Lomax, Charles Boilés, Vida Chenoweth sînt cîțiva din cercetătorii care s-au oprit asupra aspectelor acestei relații.

Nettl prezintă un tablou sistematizat al problemelor care au fost sau pot fi abordate în cercetare, pornind de la o clasificare a tipurilor de relații între limbaj și muzică[50]. El le împarte în două *clase* : I) *relații de o natură generală* (care rezidă în mișcarea ritmică și melodică) și II) *relații specifice între textul („cuvintele") și muzica unor piese sau corpusuri muzicale.* Clasa a doua o împarte în două *domenii* : A) *relații între sensul muzicii și textului* și B) *relații între structura muzicii și a textului.* Domeniul A) cuprinde muzica „reprezentațională", adică muzica cu program, strigătele de animale reproduse în muzică sau cvasionomatopeele acestora integrate muzical și, îndoielnic, unitatea stilistică a cîntecelor cu o anumită funcție. Pentru ultima sînt posibile și alte explicații — precizează Nettl ; faptul că marșul este viguros, cîntecul de copii simplu, iar melodia de joc corespunzătoare jocului nu le desemnează ca muzică cu program, dar este semnificativă asocierea într-o cultură a unui anume fel de reprezentare muzicală cu o activitate sau idee. Domeniul B) e divizat în două *grupe* : 1) *relații între trăsături pe care limbajul le afirmă numai în poezii* (rînduri, rimă, strofă, măsuri, picioare etc.) și 2) *relații între trăsături prezente în totalitatea limbajului* (accent, durată, ton, intonație).

---

[48] Bertrand H. Bronson, *Folksong and the modes*, în „The Musical Quarterly", XXXII, nr. 1, Jan. 1956.

[49] Mieczyslaw Kolinski, *The Evaluation of Tempo*, în „Ethnomusicology", nr. 2, 1959, p. 45—57.

[50] Bruno Nettl, *op. cit.* la nota 2, p. 282—292.

În completarea tabloului, el menționează o serie de probleme adiționale : distorsiuni ale sunetelor și cuvintelor în cîntare ; gradul la care se afirmă unitatea istorică text-melodie și interschimbarea acestora (abordată de Bronson[51]) ; influența limbajului asupra muzicii instrumentale, anumite forme de comunicare aflate între muzică și limbaj.

Cu cea din urmă el se referă la contribuția lui George List[52], care construiește provizoriu o diagramă clasificatorie a zonei de frontieră între muzică și vorbire. Aceasta înfățișează, pe baza unor prime criterii (susceptibile de completare), o scară de ipostaze de la nivelul recitativului recto tono al vocii cîntătoare la nivelul formei artificiale a vorbirii melodramatice care, amplificînd conturul intonațional, reliefează acuitatea sunetului ; cea de a doua este cunoscută sub termenul „Sprechstimme" sau „Heightened (elevated) Speech", așa cum a fost realizată și de Arnold Schoenberg în *Pierrot Lunaire.*

Propunînd diagrama, List exprimă totuși în mod foarte just rezerva impusă de lipsa de unanimitate în toate culturile a concepției despre ce este și ce nu este muzică.

William Bright afirmă[53] că, probabil, cele mai evidente asemănări și puncte de contact ale celor două domenii rezidă în faptul că limbajul și muzica sînt cele mai importante moduri în care omul folosește sunetul, ambele domenii uzînd atît de sunetele vocale cît și de cele non-vocale ; ultimele se substituie limbajului în unele categorii de muzică instrumentală care comunică un mesaj precis[54], cum este cea a semnalelor, a tobelor vorbitoare sau cea narativă la unele triburi de indieni mexicani care folosesc cîntarea instrumentală ca vehicul al unor narațiuni, adică, „spun" povești cîntînd din fluier.

Bright distinge două tipuri de legătură între limbaj și muzică : *influența lor reciprocă în cîntare* și *asemănarea lor structurală.*

În discutarea *celei dintîi,* el relevă, ca și alții, dificultatea sau imposibilitatea de a determina în unele cazuri cui îi revine rolul determinant, ca în cazul coincidențelor în structura arhitectonică a frazei sau al coincidențelor sintactice. În alte cazuri, factorul muzical ca determinant este evident, exemple constituind distorsiunile fonetice sub acțiunea muzicii, distorsiuni care ating virtual un grad înalt în unele limbi tonale ; relațiile privind înălțimea sunetului sînt, însă, uneori complexe, așa cum reiese din materialele evocatoare oferite între alții de Herzog, List, Bright[55]. În sfîrșit, limbajul însuși apare clar în unele cazuri ca factor determinant asupra stilului muzical (uneori chiar asupra muzicii instrumentale), prin calitățile sale de înălțime, durată, intensitate.

---

[51] Bertrand H. Bronson, *The interdependence of ballad tunes and texts,* în „Western Folklore", nr. 3, 1944, p. 185—207. Idem, *On the union of words and music in the Child ballads,* în „Western Folklore", nr. 11, 1952, p. 233—249.

[52] George List, *The Boundaries of Speech and Song,* în „Ethnomusicology", nr. 1, 1963, p. 1—16.

[53] William Bright, *Language and Music* : *Areas for Cooperation,* în „Ethnomusicology", nr. 1, 1963, p. 26—32.

[54] Date interesante apar, de ex., în George Herzog, *Drum-signalling in a West African Tribe,* în „Word", 1, 1945, p. 217—238 ; Juan Hasler, *El lenguaje silbado,* în „La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana", nr. 15, Xalapa, 1960, p. 25—36 ; George List, *op. cit.* la nota 52 ; Charles Boilès, *Cognitive Process in Otomi Cult Music,* Tulane University, 1969, lucrare de doctorat, netipărită, cunoscută prin bunăvoința autorului.

Asemănarea structurală a limbajului și muzicii fiind greu de definit, Bright o raportează, preluînd punctul de vedere al lui George P. Springer[56], la asocierea dintre formă și conținut în ambele sisteme, sub rezerva condițiilor specifice fiecăruia. Căutînd analogii între conținutul limbajului și muzicii, el se referă, ca Seeger[57], la structura *endosemantică* (prin contrast cu cea *exosemantică*, esențială pentru limbaj, dar nu pentru muzică).

Paralele muzicale au fost încercate la nivelul unităților lingvistice fundamentale[58], căutîndu-se corespondențe pentru *fonem, allofone, distribuție, morfem* etc. Seeger găsește pentru *fonem* replicile : *tonem* (un ton = sunet), *ritmem* (un timp ritmic) sau — deși nesatisfăcut de termen — *muzem* (unitatea ton — timp ritmic), iar pentru *morfem* — *motivul* muzical. Aici, însă — semnalează Seeger — , încetează asemănarea și începe deosebirea strîns legată de funcția ectosemantică afirmată intens în limbaj, dar subiect de controversă în privința muzicii.

Merriam pune în lumină[59] și alte aspecte demne de studiat. El menționează, în afara altora, modul special în care funcționează textele cîntecelor, care, în contextul muzical, dau posibilitatea exprimării unor idei sau simțiri nepermise exprimării în împrejurări obișnuite și citează interesante exemple obținute prin observații personale sau comunicate de Hugh Tracey, Margaret Green, Daniel Crowley ș. a. Totodată, Merriam relevă funcția didactică a textului *cîntat*, capacitatea acestuia de a reflecta concepții, mecanisme psihologice, atitudini și valori ale unei culturi, capacitatea de a reflecta mitologia și, într-un mod particular, istoria unui popor, precum și capacitatea specială a textului cîntat de a determina reacții de importanță social-politică, de a modela opinia publică.

În tabloul etnomuzicologiei americane contemporane se include activitatea lui Alan Lomax privind determinarea diferențierilor stilistice pe plan internațional, potrivit sistemului denumit de el ,,cantometric'' [60]. ,,Cantometrica'' sa este un sistem de clasificare. Pentru clasificarea stilului muzical, Lomax consideră modul de cîntare și contextul muzicii mai semnificative decît elementele structurale. Criterii stilistice mai importante decît aspectele melodice, ritmice și formale ale muzicii le constituie relația interpret-public, comportarea fizică a interpretului, timbrul și registrul, funcțiunile sociale ale muzicii, conținutul psihologic și emoțional al textului. Codul sexual, poziția femeilor, tratamentul copiilor par tiparele sociale cele mai clar identificate cu stilul muzical.

---

[55] George Herzog, *Speech Melody and Primitive Music*, în ,,Musical Quarterly'', nr. 20, 1934, p. 452—466. George List, *Speech Melody and Song Melody in Central Thailand*, în ,,Ethnomusicology'', nr. 5, 1961, p. 16—32. William Bright, *Singing in Lushai*, în ,,Indian Linguistics'', nr. 17, 1957, p. 24—28.

[56] George P. Springer, *Language and Music* : *Parallels and Divergencies*, în *For Roman Jakobson*, The Hague, 1956, p. 504—513.

[57] Charles Seeger, *Semantic, Logical and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology*, în ,,Ethnomusicology'', nr. 5, 1961, p. 77—80.

[58] Ex. Bruno Nettl, *Some Linguistic Approaches to Musical Analysis*, în ,,Journal of the International Folk Music Council'', nr. 10, 1958, p. 37—41. Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, în ,,Journal of the American Musicological Society'', nr. 13, 1960, p. 224—261.

[59] Alan Merriam, *op. cit.*, la nota 22.

[60] Alan Lomax, *Folk Song Style*, în ,,American Anthropologist'', nr. 61, 1959, p. 927—954. Idem, *Song Structure and Social Structure*, în ,,Ethnology'', nr. 1, 1962, p. 425—451. Idem, ed., *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington, D. C.

Modul de abordare a materialului de către Lomax este *audiţia*. Pe baza angrenajului său de criterii, el stabileşte familii de stiluri în lume şi relaţii între stilul muzical şi tipul cultural al grupului de interpreţi. El relevă corelaţii între comportările (calităţile) vocale şi alte comportări şi caracteristici (de pildă, corespondenţa între relaxarea vocală şi atitudinea sexuală tolerantă).

Sistemul cantometric (căruia i s-a adăugat cel coreometric) al lui Lomax este privit cu interes nu atît de muzicologi, unii obiectîndu-i o poziţie impresionistică şi o terminologie vagă, cît de antropologi, care-i apreciază sugestiile, văzînd în ele ipoteze de verificat pe teren.

Din activitatea consacrată problemelor tipologiei muzicale, vom releva aici două aspecte. Primul reprezintă o preocupare mai veche şi readuce numele lui George Herzog. Relevînd că tipurile, implicit înrudirile stilistice, trădează adeseori înrudiri genetice şi istorice, Herzog[61] preconizează un sistem deschis şi se opune considerării unui singur element drept criteriu de determinare a acestora. Referindu-se la elementele singulare cărora li s-a acordat greutate de către unii specialişti, el subliniază debilitatea criteriului modal, arătînd că, acolo unde materialul tonal şi intervalic diferă, se pot constata, totuşi, înrudiri semnificative prin contur melodic[62]. Mai semnificativ este principiul configuraţiei. Greutatea conturului melodic şi a formulelor melodice a fost evidenţiată şi de Samuel Bayard[63]. Herzog arată că nici fraza primă a melodiei, luată ca indice, nu are validitate ca principiu tipologic, deoarece s-a constatat mobilitatea atît a primei, cît şi a ultimei fraze, care pot fi ataşate sau detaşate în construcţia melodică. Preconizînd luarea în considerare a tuturor trăsăturilor melodice, ritmice, arhitectonice (opinie împărtăşită şi de Bayard), Herzog se arată de acord cu metoda folosită de şcoala finlandeză şi de Bartók, dar manifestă rezerve şi faţă de acestea, relevînd că nici un sistem nu este complet satisfăcător şi că o melodie poate fi înrudită cu altele prin una sau mai multe dintr-un mare număr de trăsături.

Cel de al doilea aspect este mai recent şi reprezintă o metodă de indexare melodică propusă de George List[64].

List preconizează folosirea tuturor strofelor unei melodii drept material de bază. El denunţă practica folosirii numai a primei strofe ca fiind necorespunzătoare, deoarece prima strofă este cea mai instabilă şi, de obicei, cea mai supusă greşelilor. (În analiza practică, ducînd, poate, prea departe acest punct de vedere, el atribuie greşelii şi aspectul singular al primei strofe, care, atunci cînd prezintă coerenţă, nouă ne apare mai curînd ca un ciclu introductiv nerepetabil, existent uneori şi în formele strofice).

List îşi demonstrează metoda cu două variante ale unei balade (cu structură metrică regulată), una de 18, alta de 10 strofe, parcurgînd patru faze.

A) Aducerea melodiilor la un numitor comun prin transcrierea lor cu o finală unică.

B) Extragerea (la fiecare) din toate versiunile strofice a unei sinteze, pe care o numeşte „archetype" (prin concentrarea ritmică urmată de selectarea formulelor comune şi a celor similare în minimum 3/4 din numărul strofelor).

C) Combinarea celor două sinteze într-o sinteză superioară („master archetype") prin selectarea numai a formulelor comune.

---

[61] George Herzog, *Musical Typology in Folksong*, în „Southern Folklore Quarterly", I (1937), p. 49–55, June 1937.

[62] Observaţii similare au fost făcute la noi de Paula Carp, lucrînd cu material muzical românesc, cf. *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", nr. 1–2, 1960, p. 7–24.

[63] Samuel Bayard, *Aspects of Melodic Kinship and Variation in British-American Folk Tunes*, în *Papers Intern. Congress of Musicology, New York 1939*, New York, 1944, şi în *Papers by Various Authors, in Folk Music*, din biblioteca Şcolii de Muzică a Universităţii Indiana din Bloomington.

[64] George List, *An Approach to the Indexing of Ballad Tunes*, în „The Folklore and Folk Music Archivist", nr. 1, 1963, p. 7–16.

Spre verificare se compară arhetipul superior cu diferitele strofe reale (originare) și se constată că rezultatul încă manifestă înrudiri care fac melodia inițială concretă recognoscibilă. Există posibilitatea continuării operației, adică reducerea la scheletul melodic (posibilitate de care a uzat Bertrand Bronson), prin selectarea sunetelor inițiale (accentuate) din măsură. List consideră procedeul dezavantajos, deoarece la acest nivel se produce pierderea sensibilă a individualității melodice.

D) Același procedeu urmează să fie reluat cu un număr de grupe de melodii, fiecare dispunînd de 10—12 variante.

,,Arhetipurile superioare'' astfel obținute pot forma puncte (trepte) într-un ,,continuum'' de variație și pot reprezenta corespondente, pe plan muzical, ale categoriilor indexului de narațiuni. La ele ar urma să se anexeze un corespondent muzical al indicelui *motivic* (pentru care încă nu face propuneri), clasificarea urmărind, în continuare, modul, scara, metrul, numărul de fraze, cadențele. Succesiunea înălțimilor, ritmul, metrul sînt considerate cele mai importante.

Operația astfel văzută oferă și posibilitatea recurgerii la mașinile de calcul, dar aplicabilitatea ei, mărturisește List, se reduce la melodiile cu structură metrică regulată.

Calculatorul electronic a fost deja folosit în etnomuzicologie și utilizarea lui se dezvoltă. Bronson a relatat din 1949 despre munca sa personală, urmărind melodiile din repertoriul britanic de cîntece folclorice înrudite genetic [65]. La noi este bine cunoscută activitatea lui Benjamin Suchoff, privind materialul folcloric românesc cules de Bartók, material publicat și, în continuare, în curs de publicare sub îngrijirea sa. Articolul său referitor la această activitate a apărut atît în ,,Revista de etnografie și folclor'' cît și în revista americană ,,Ethnomusicology [66]''. Suchoff a propus Societății de etnomuzicologie să sprijine dezvoltarea folosirii acestui instrument de lucru [67].

Ne oprim aci, nu înainte de a atrage atenția, din nou, asupra oglindirii parțiale, în articolul nostru, atît a tematicii posibile cît și a aspectelor temelor abordate. Realitatea este mai bogată, în conținut, în sugestii, în nume de specialiști, și adesea exemplară, mai mult decît pare uneori la prima vedere, sub simplitatea înșelătoare și familiaritatea iluzorie proprii formei în care se exprimă sintezele.

---

[65] Bertrand H. Bronson, *Mechanical Help in the Study of Folk Song*, în ,,Journal of American Folklore'', nr. 62, 1949, p. 81—90.

[66] Benjamin Suchoff, *Unele probleme privind folosirea mașinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Béla Bartok*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', nr. 5, 1969, p. 343—352. Idem, *Some Problems in Computer-Oriented Bartókian Ethnomusicology*, în ,,Ethnomusicology'', nr. 3, 1969, p. 489—497.

[67] Cf. ,,S.E.M. Newsletter'', vol. IV, March-April 1970, nr. 2, p. 8.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Interesul tot mai mare pentru muzica populară românească determină — între altele — editarea unui însemnat număr de discuri peste hotare. Editorii se folosesc îndeobşte de formaţii folclorice şi de solişti aflaţi în turnee sau angajaţi temporar în străinătate, mai rar de înregistrări făcute în ţară.

Ar fi de dorit ca aceste discuri să vehiculeze o muzică de calitate, reprezentativă măcar pentru unele din categoriile folclorului nostru. Din nefericire, multe din ele sînt departe de a răspunde aşteptărilor. Necunoaşterea creaţiei artistice a poporului nostru din partea unor culegători ocazionali, pe de o parte, lipsa de discernămînt în alegerea repertoriului şi nepăsarea faţă de acurateţea şi nivelul artistic al execuţiei arătate de interpreţi, pe de altă parte, pun în irculaţie piese mediocre, nesemnificative, de-a dreptul vulgare uneori ! Se vehiculează totodată itluri necorespunzătoare şi aprecieri greşite asupra muzicii populare româneşti.

Este firesc să ne aşteptăm la mai mult, în primul rînd de la artiştii noştri, cîntăreţi şi instrumentişti. Soli ai unei culturi muzicale populare de valoare şi de nătăgăduit prestigiu, ei ar trebui să-şi aleagă repertoriul cu pricepere şi cu răspundere, incluzînd cele mai de seamă piese ale zonei folclorice pe care o reprezintă, să se străduiască să le tălmăcească la un înalt diapazon artistic, pe potriva conţinutului lor de simţăminte şi de idei. În cazul unor înregistrări sonore s-ar cuveni să fie în stare să dea editorilor toate desluşirile necesare unei judicioase prezentări a materialelor folclorice în chestiune. Este de la sine înţeles că se impune o mai atentă şi mai competentă selecţionare a interpreţilor populari trimişi peste hotare, în interesul unei optime valorificări a creaţiei noastre populare.

În cadrul acestei cronici m-am ocupat cu precădere de discurile cu muzică populară românească apărute în străinătate. Bune, mai puţin bune sau de-a dreptul proaste, am socotit de folos să le prezint cititorilor noştri, să le consemnez în cadrul acestei cronici. În cele ce urmează mă voi ocupa de alte discuri cu folclor muzical românesc.

1. *Musique folklorique du monde. Roumanie. Enregistrement Deben Bhattacharya*, Musidisc CV 1111, Gravure stéréo universelle. [30 cm, 33 ture]. Productions Musidisc—Europe : Philippe Thomas ; Photo : P. Morath—Magnum. Scurtă notă explicativă în limbile franceză şi engleză pe coperta discului (nesemnată).

Discul cuprinde 18 piese înregistrate în România de către Deben Bhattacharya, un activ editor de discuri indian, stabilit în Suedia. Nota explicativă ne desluşeşte că ele ar face parte din ,,două tradiţii distincte : una care-şi află rădăcinile adînc înfipte în cultura

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 3, p. 249–256, Bucureşti, 1972

MUSIQUE FOLKLORIQUE DU MONDE
ROUMANIE
STEREO

ţărănească; alta aparţinînd domeniului profesioniştilor şi care izvorăşte din moştenirea *lăutarilor.*" Lăsînd la o parte faptul că în folclorul românesc nu se poate vorbi de o asemenea diferenţiere — lăutarii sînt în primul rînd deţinătorii unui repertoriu muzical tradiţional, pe care l-au preluat şi pe care-l vehiculează —, autorul mai crede că aceştia ar cînta şi din ,,fel de fel de fluiere" (alături de nai)! După cum se ştie, lăutarii noştri nu cîntă nici din fluiere — în afară de nai —, nici din bucium, nici din cimpoi. O singură excepţie: fluieraşul din mîna unor ţărani-lăutari, ca de pildă Ilie Cazac din Fundu-Moldovei, jud. Suceava, pe care cred că-l auzim, acompaniat de un cobzar, în două din piesele gravate pe acest disc: ,,Ciocanesteanca" şi ,,Bumbiereasca". Este probabil că de aici purcede confuzia autorului, care a generalizat un caz singular. Interpreţii discului au rămas anonimi. Lipsesc de asemenea, cît de succinte, unele explicaţii necesare. S-ar fi cuvenit, de pildă, să se spună că ,,Bumbiereasca" este un dans cu măşti jucat de Anul Nou, sau, de pildă, să se explice ce este buciumul, al cărui glas îl auzim sub titlul ,,Bucium", fără nici un alt adaos, nici măcar traducerea denumirii instrumentului în limba franceză sau engleză, limbi în care sînt redate unele din titluri. Titlurile româneşti ,,Hora lautareasca", ,,Pe vale" ş.a. sînt tot atîtea şarade pentru amatorul care ascultă discul şi ar dori să ştie ce anume ascultă. Să zicem că ,,Doina" este explicată prin englezescul ,,Lyric Song", deşi în chip insuficient, ,,Doina, on fluier" este ,,Doina Oltului" cîntată din fluier, ,,Doina, on tilinca" este însă un cîntec bucovinean cîntat din tilincă, cred de Mihai Lăcătuş din Cîmpulung—Suceava. Nu era oare necesar — şi interesant totodată — să se precizeze că e vorba de un fluier fără dop şi fără găuri pentru degete? Sub titlul ,,Ballade" se ascunde o colindă de fată, iar ,,Chant d'amour moldave" este o cunoscută sîrbă oltenească, cîntată de o solistă fără acompaniament — poate în Moldova — cu textul ,,Unde-a pus mîndra casa". Sîrbă cunoscută este şi ,,Invirtit", în interpretarea unui grup de fluiere, dintre care unul subţire, într-un aranjament similar cu cel al fluieraşilor din Hodac, jud. Mureş. Ea deschide o mică suită de jocuri transilvănene. În schimb ,,Chant d'amour de Transylvanie" este într-adevăr cîntec ardelenesc. Îl cîntă se pare o ţărancă, de asemenea fără acompaniament, cu textul ,,Cucule, picaţi-ar pana". Îi urmează un scurt cîntec de joc. Fără acompaniament este şi ,,Pe vale", de fapt cunoscutul ,,Pe vale, ţaţo, pe vale", cîntat de un intelectual, cu nuanţe ca la cor, într-un stil de interpretare potrivnic cîntării neaoş populare. ,,Doina — Lyric Song" este un cîntec propriu-zis transilvănean, cîntat cu textul ,,Cînd treci, bade, pe la mine". Solista ar fi acceptabilă, dar un detestabil acompaniament la acordeon strică totul!

Un taraf sătesc transilvănean, tipic pentru o întinsă zonă a provinciei, alcătuit din trei instrumentişti: un ,,primaş", un ,,contralău" (cu o vioară sau violă cu trei strune întinse deasupra unui căluş retezat, călcate deodată cu arcuşul) şi un contrabasist, cîntă ,,Fecioreasca" şi ,,Legenyes" (?!), de fapt tot o ,,Feciorească" cu titlul tradus — nu ştim de ce — în limba maghiară! Replica acestui autentic taraf ardelenesc de ţară este unul oltenesc-muntenesc, alcătuit din viori, acordeoane, ţambal şi contrabas. Acesta începe şirul pieselor gravate pe disc cu ,,Horă lăutărească", o horă comună, degradată de un duet de acordeoane de foarte prost gust. De prost gust sînt şi ,,aranjamentele" făcute de dirijorul formaţiei, anonim şi dînsul. Contramelodii de cea mai vulgară speţă poluează acompanierea unei soliste, care cîntă un ,,Chant d'amour d'Oltanie" (sic !), o cunoscută sîrbă locală cu textul ,,Oi fi, neică, tu oltean", precum și un alt ,,Chant d'amour" cu textul ,,Neica vine și se duce".

Autorul ar fi evitat asemenea greșeli grosolane dacă s-ar fi sfătuit cu un folclorist român. N-ar fi evitat însă calitatea slabă a înregistrărilor. Este de neînțeles cum o casă de discuri, care se respectă, a putut accepta înregistrări cu neîngăduite defecțiuni tehnice : trei au ,,brum" (cum se numește un bîzîit parazitar de natură electronică), iar una — culmea ! — prezintă grave dereglări de turație : ,,miorlăie" cum se spune.

2. *Von den Karpaten zum Schwarzen Meer. Es spielt das Orchester Nicu Stănescu.* (Ileana Sărăroiu — Gesang, Nicu Stănescu — Violine, Damian Luca — Nai, Zoltan Natyi — Klarinette, Niculae Vișan — Zimbal, Gaston Ursu — Piano, Chiriac Virgilia — Baß, Ion Cristinoiu — Schlagzeug). Europa E 330. Stereo auch Mono abspielbar. [30 cm, 33 ture]. Este perechea discului ,,Feurige Klänge vom Balkan", Europa E 329, de care m-am ocupat într-o cronică anterioară (nr. 2/1971).

VON DEN KARPATEN ZUM SCHWARZEN MEER

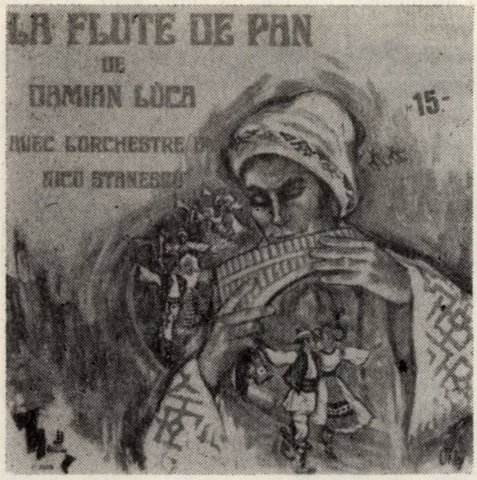
Textul explicativ — și de astă dată anonim — nu ocolește faptul că e vorba de muzică populară românească. Traducerea titlurilor este însă și aci fantezistă : ,,Pandelașul" este ,,Întoarcere de pe cîmp" (Heimkehr vom Felde), ,,Hăulita" este ,,Cîntec de seceriș" (Erntelied), ,,Sîrba din căruță (Hora pizzicatto)" este ,,Dansul mirilor" (Tanz der Brautleute), ,,Aseară vîntul bătea" este ,,Ieri a povestit-o vîntul" (Gestern hat's der Wind erzählt), ,,Doina Oltului și Hora" este ,,Dans de la rîulețul Olt" (Tanz am Flüßchen Olt), ,,Hora românească" este ,,Dans de nuntă" (Hochzeitstanz), iar ,,Potpuriu ardelenesc" este ,,Horă transilvăneană" (Siebenbürgener Reigen). Și aici inversări de titluri : în locul ,,Pandelașului" găsim ,,Hăulita" și viceversa. Ori titluri care nu corespund : ,,Hora pizzicatto" există doar în titlu, nu și pe disc, iar ,,Ca la noi la București" pentru o ,,Geampara" cu puternic iz oriental. De ce s-o fi socotit atît de tipic bucureșteană o asemenea geampara nu se știe ! Mă întreb însă ce impresie își fac străinii față de o asemenea apartenență regională, declarată fără chip de tăgadă de titlu !

Discul de față este neîndoios mai bun decît geamănul său mai înainte pomenit. Este totuși departe de cum am fi îndreptățiți să ne așteptăm din partea interpreților noștri populari. Bateria bate și aci — ce e drept cu mai multă discreție, dar și unde nu trebuie, în acompanientul doinelor bunăoară. Artificii de fals antren ,,Zi măi !", ,,Uite-așa !", ,,Hăi !", ,,Brrr ș-așa !", bătăi din palme ș.a. abundă și aici. Dacă stilul de interpretare al solistei se potrivește cîntecului lăutăresc de mahala ,,De la moară pîn' la gară" , el apare vulgar îndeobște în cazul unor cîntece ardelenești (învîrtita ,,Cîtu-i soarele de sus", de pildă). Împerecherea unor cîntece în mici suite este uneori nefericită : nu se potrivește deloc cuplul ,,Ia uitați-vă feciori" (învîrtită transilvăneană) cu un cîntec de joc muntenesc (,,Uite, mamă, Ionel"). Solista, ca și orchestra, cîntă tot timpul tare și aspru, iar soliștii instrumentiști nu se arată la înălțime. Clarinetistul dovedește tehnică insuficientă, prin numeroasele scăpări cu care bîlbîie o ,,Hațegană" din cuprinsul ,,Putpuriului" (sic) ardelenesc, Nicu Stănescu nu a fost într-o zi prea bună — deși căldura pe care știa s-o dea intonațiilor sale estompează unele deficiențe de tehnică —, naiul a prezentat și el neprecizii de execuție.

Repertoriul comun, de cîrciumă, este predominant. O singură excepţie : un fel de doină-baladă cîntată la ţambal cu multă simţire şi măiestrie artistică de Nic. Vişan. Cîntarea lui, de largă respiraţie melodică, e susţinută de acompaniamentul ,,mărunt'' sau ,,gonit'', cum se spune al orchestrei, la care — din nefericire — se alătură, nedorită, toba !

Ascultînd un asemenea disc, nu poţi să nu încerci o stringere de inimă şi să regreţi lipsa de răspundere a interpreţilor faţă de repertoriul pe care şi l-au ales şi asupra chipului în care i-au dat viaţă.

3. *La Flûte de Pan de Damian Lùca. Avec Nicu Stanescu et son orchestre folklorique roumain*, Neuilly P. 2029. [30 cm, 33 ture]. Nici un text explicativ. Nedorite greşeli de ortografie la titluri : ,,Geamparalece pe loc'', ,,Hora lapiareselor'' ori ,,Trecui printre zorece'',



Înainte de toate se cuvine o precizare : din 11 piese gravate doar patru sînt cîntate din nai ! La celelalte naiul se alătură viorii şi orchestrei, a cărei componenţă nu se arată.

Şi aci titluri necorespunzătoare : în loc de ,,Marie şi Marioară'', cum stă scris, auzim sîrba ,,Lung e drumul Gorjului'' şi încă o sîrbă, aceasta de factură instrumentală. ,,Sîrba tineretului'' şi ,,Joaca fetelor'' sînt titluri de circumstanţă. Primul joc este o improvizaţie lăutărească cu unele crîmpeie melodice care amintesc ,,Pandelaşul'', iar a doua este o horă lăutărească de mahala, întru totul comună. ,,Geamparalele pe loc'' este jocul cunoscut îndeobşte sub numele de ,,Muşamaua''.

Repertoriul se rezumă la cel lăutăresc, de local, întregit cu două compoziţii de café-concert, lăutăreşti şi ele : ,,Orientala'' (de fapt : ,,Orientale à la tzigane'') şi ,,Avant de mourir'', amîndouă de Grigoraş Dinicu. Folclorul ţărănesc e prezent cu o singură piesă : ,,Brîul pe opt'', ceea ce este, evident, mult prea puţin.

Cît priveşte execuţia şi interpretarea, merită subliniată ,,Sîrba de la Slatina'', cîntată din nai, o melodie ,,de ascultat'' în care părţi cantabile alternează cu mişcări vii, realizate cu vervă, într-o prodigioasă staccatură. Din păcate, în alte piese naiul nu e scutit de mici deficienţe de intonaţie şi de execuţie. Vioara lui Nicu Stănescu nu s-a dovedit nici ea la înălţime. Acest înzestrat interpret al muzicii noastre populare a dat semne de vădită oboseală şi în discul de faţă. Cele două piese de café-concert, îndeosebi, prezintă numeroase scăderi. Cel mai slab însă se prezintă anonimul solist din ţambal. El cîntă ,,Hora lăptăreselor'', o horă lăutărească de mahala, urmată de ,,Trecui printre zorele'' şi de o altă horă. Acceptabil ca instrumentist acompaniator, prea multe deficienţe tehnice fac dovadă că nu-i bun ca solist. Nicu Stănescu nu trebuia să-i îngăduie să cînte piese peste posibilităţile sale tehnice şi muzicale.

În concluzie : alt disc mediocru, care nu face cinste realizatorilor. A fost înregistrat cu o condamnabilă neglijenţă, nepermisă unor interpreţi de frunte ai cîntecului nostru popular : Nicu Stănescu şi Damian Luca.

4. ,,*L'éblouissante Flûte de Pan roumaine*'' *de Damian Luca avec Nicu Stanescu. et son orchestre*, Grand Prix 1970 de la ,,Cithare de Bronze'' (Académie de la Musique de Divertis-

sement). Disque conçu, préparé et réalisé par Pierre-Marcel Ondher et recommandé par l'Association Française „Musique Récréative". Nicu Stanescu, 1^{er} violon — Stefan Bibescu, 2^{e} violon — Nicolae Craciunescu, accordéon — Gheorghe Voicu, basse — Andrei Pavel, cymbaium. (În fotografia de pe copertă, de la stînga la dreapta : Șt. Bibescu, N. Crăciunescu, A. Pavel, D. Luca, Gh. Voicu și N. Stănescu). Text explicativ în limba franceză de Pierre -Marcel Ondher, Fondateur des A.M.R. (Novembre 1970). Pathé Marconi — Paris C 054—11362. [30 cm, 33 ture].

Aici solistul din nai a fost mai generos : a cîntat 13 din cele 21 de piese cîte sînt gravate pe cele două fețe ale discului (prin orînduirea lor în cîteva mici suite de cîte 2—5 piese numărul propriu-zis se reduce la 11).

Cred că exigența realizatorului acestui disc s-a răsfrînt nu numai asupra unei maï bune întocmiri a programului, cît și asupra unei mai îngrijite execuții din partea interpreților.

flûte de pan roumai

Cuprinsul discului e dominat de repertoriul lăutăresc, propriu muzicanților din Muntenia. Alături de exemplare „clasice" întîlnim și o seamă de creații noi, îndeobște „hore" și „sîrbe". Piesele sînt în general contopite în mici suite, construite pe temeiul unor contraste de mișcare : lente sau relativ lente la început, repezi la urmă. Discul e deschis de nai cu cîntecul în ritm de horă lentă „De cînd ne-a aflat mulțimea", urmat de „Hora Dîmboviței", horă lăutărească de mahala, de creație modernă, cîntată cu o frumoasă staccatură, și de „Sîrba lui Budală", creație nouă mai puțin inspirată (aduce pe alocurea cu vechiul șlagăr de revistă „Roata" și cu alte melodii lăutărăști răsuflate). A doua piesă, de asemenea rezervată naiului, „Măi băiete, băiețele", este o frumoasă creație lăutărească, larg popularizată de Orchestra „Barbu Lăutaru". Altă piesă încredințată naiului este o cunoscută creație lăutărească „de concert" cunoscută sub numele de „Sîrba ploieștenilor". Un „Cîntec moldovenesc", care deschide a doua față a discului, cu ritmul său de horă lentă bătrînească, respiră parcă atmosfera veacului trecut. E urmat, fără întrerupere, de „Sîrba fetițelor" cîntată cu o frumoasă staccatură și cu nerv, subliniat de „țiiturile" orchestrei în stilul sîrbelor gorjenești de la țară. Și aci piesa imediat următoare e încredințată tot naiului. Este „Foaie verde untdelemn", o melodie inspirată, frumos și bine cîntată. În fine, la încheierea discului, o ultimă suită cîntată din nai : „Doina ca la Sibiu", cîntec din sudul Transilvaniei, de largă răspîndire, „Hora lui Dinicu", „Fedeleșul", repetarea unor părți din „Sîrba ploieștenilor", „La crîșmuța din șosea" și „Sîrba lui Buică", atribuită vestitului lăutar Nicolae Buică, de fel din Slatina. Trecerile de la o melodie la alta sînt în general bine realizate. Cîteodată împerecherile sînt însă forțate : de la cîntec moldovenesc vechi la joc modern de mahala muntenesc-oltenesc ori de la cîntec sud-transilvănean la lăutărie bucureșteană !

Alături de „Doina de la Sibiu", cîntec tărăgănat împrumutat folclorului transilvănean, creația rurală se reflectă în „Brîul lui Nicu Stănescu", o piesă de calitate, frumos cîntată de primaș. Altă creație care și-o atribuie, „Hora lui Nicu Stănescu", este o cuminte horă lăutărească de factură modernă. Și alte piese cîntate de Nicu Stănescu sînt îngrijit realizate, cu căldură uneori. „Anicuța neichii dragă" aduce un nuanțat dialog al viorii cu naiul. Mai puțin bună, în schimb, o suită lăutărească-țigănească : „Leliță Floare", urmată de „Of, Didino !", de un răspîndit cîntec cu text țigănesc și de o horă lăutărească de mahala de slabă inspirație.

O repriză a fost încredinţată ţambalagiului. ,,Doina ardelenească'' pe care o cîntă, o fantezie lăutărească pe teme bănăţene şi transilvănene, este urmată de ,,Hora de la Văleni'', titlu de circumstanţă sub care se ascunde o horă lăutărească ,,de concert'' de cea mai ordinară speţă. Lipsită de orice valoare muzicală, ea e construită aproape exclusiv din frînturi de game şi secvenţe stereotipe plimbate pe diferite linii ale portativului. Şi nici măcar virtuozitatea în sine — — singurul ei scop — nu e realizată ! Bun acompaniator, ţambalagiul se dezvăluie mediocru solist.

Titlurile sînt redate fără greşeli de ortografie în limba română — aşadar se poate ! — şi într-o traducere corectă în limba franceză — şi asta se poate ! Textul explicativ vorbeşte cu căldură de muzica populară românească şi se entuziasmează în faţa naiului, pe care-l descrie pe scurt, citîndu-l pe Harry Brauner. Se dau succinte date biografice despre principalii protagonişti : Nicu Stănescu şi Damian Luca. Se pomeneşte de un reuşit concert pe care tacîmul de lăutari aci de faţă l-a susţinut la 5 octombrie 1970 în sala Pleyel din Paris.

Acest disc este vădit superior celor două dinainte, avînd ca interpreţi principali pe Nicu Stănescu şi pe Damian Luca, totuşi impresia penibilă de ,,şuşanea'' stăruie. Este sigur că dacă editorul s-ar fi folosit de prezenţa în Franţa a lui Harry Brauner şi l-ar fi consultat, cu totul alta ar fi fost înfăţişarea discului, spre folosul tuturor.

5. *Folklore roumain. Benone Damian. Flûte de Pan* : *Simion Stanciu.* Disques Evasion LP E 122, Stéréo gravure universelle. [30 cm, 33 ture]. Photographs : Evasion ; Recording engineer : Stephen Sulke ; Layout : Studiopizz, Katrin. Nu există nici un text explicativ (deşi era util). Titlurile sînt redate doar în limba română, corect (deşi era bine să fie şi traduse). Formaţia a fost alcătuită din : Benone Damian (vioară, acordeon), Simion Stanciu (nai, vioară, violă), Vasile Grigore (fluier, caval, clarinet, taragot), Pantelimon Stîngă (ţambal) şi Petru Vidrean (contrabas). A cîntat : Constanţa Damian.

FOLKLORE ROUMAIN
BENONE DAMIAN
FLÛTE DE PAN : SIMION STANCIU

Iată un mănunchi de excelenţi muzicanţi, care s-au dovedit în stare să fructifice un repertoriu bogat şi variat. Ei au întregit repertoriul lăutăresc curent şi comun cu cîntece şi jocuri împrumutate folclorului ţărănesc şi altor regiuni ale ţării. Au izbutit să interpreteze convingător doine, cîntece şi jocuri din Muntenia, Oltenia, Banat, Transilvania şi Moldova. Cunoscînd particularităţile dialectale ale muzicii noastre populare, reuşita lor este o performanţă demnă de subliniat.

Discul cuprinde 18 titluri, unele din ele reprezentînd însă cupluri de cîte două piese : ,,Învîrtită şi Haţegană'' (clarinet), ,,Doină — Joc din Banat'' (ţambal), ,,Ciobănaşul — Sîrbă'' (acordeon), ,,Doină — Brîul''(nai), ,,Doina 'Ca pe luncă' — Cîntec'' (caval), ,,Doină şi Joc de doi'' (taragot), ,,La cules de cucuruz — Sîrbă'' (ţambal) şi ,,Două jocuri munteneşti'' (nai). Aşa fiind numărul total al melodiilor sporeşte la 26.

Întîlnim aci, alături de altele, un frumos cîntec iambic cîntat din fluier, susţinut de un acompaniament în ritm aksak : ,,Geamparalele'', un interesant aranjament de teme moldoveneşti, cîntat cu velocitate şi temperament din vioară : ,,Hangul'', un spiritual ,,Joc de doi'' bănăţean cîntat din două viori, un frumos joc din acordeon : ,,Mînioasa'' şi vestita ,,Ciocîrlie'', cîntată cu brio din vioară şi din nai.

Acompaniamentul este realizat cu multă muzicalitate și pricepere. Cei cinci tineri instrumentiști, mînuind cu măiestrie 11 instrumente, fac dovada concludentă că se poate face muzică de calitate și frumos colorată cu foarte puţini oameni, lucru care din păcate s-a cam uitat, de cînd cu orchestrele-mamut de muzică populară, alcătuite din zeci și zeci de instrumentiști. Ei înţeleg să lase ici-colo unele instrumente să se desfășoare în libertate, nestingherite de încorsetarea armoniei. Este multă poezie în cîntarea fără acompaniament a cavalului („Doina 'Ca pe luncă' ", un vechi cîntec ţărănesc iambic) sau a naiului („Doina"), iar armonia care se alătură pe nesimţite — uneori treptat, instrument după instrument — surprinde în mod mai mult decît plăcut.

Ar fi putut să fie un disc extraordinar ! Din nefericire calitatea lui este diminuată de cîteva supărătoare scăderi. Patru piese puteau lipsi, spre folosul înfăţișării generale a repertoriului înregistrat : cele două cîntece ale solistei („Mă dusei să trec la Olt" și „Sorocul"), cîntate într-un stil cu totul nepotrivit intonaţiilor populare. Vocea cultivată a cîntăreţei nu e pe potriva muzicii populare. Degeaba „antrenul" pe care îl încearcă colegii ei, și acesta nesincer și neartistic. Apoi „Ciobănașul", cîntat din acordeon, o creaţie pseudofolclorică, un fel de „pastorală" pășunistă, în două mișcări, fără sare și piper, precum și „Sîrba" care îi urmează, o creaţie lăutărească comună, mult sub nivelul celorlalte piese. Păcat !

6. *Improvisations pour Flûte de Pan et Orgue. Gheorghe Zamfir et Marcel Cellier.* Festival FLD 550, Stéréo GU. [30 cm, 33 ture]. Prise de son : Pierre Oelhafen ; Mastering : Tonstudio Max Lussi, Basel ; Photos : Catherine et Claude Cellier ; Graphique : Atelier Paul Weber, Basel, Exclusivité, droits et licences : Weck + Vial, Disques-Office Fribourg/Suisse. În interiorul elegantului plic-album : textul explicativ în limbile franceză și germană scris de Marcel Cellier, în facsimil un poem de Bernard Dimey, închinat celor doi muzicieni : românului Gheorghe Zamfir și elveţianului Marcel Cellier, și două fotografii alb-negru cu cei doi protagoniști (fotografia de pe coperta principală înfăţișînd un „Sarcophage d'époque romaine, excavé en Oltenie — Roumanie": Titi Popescu, București).

FLÛTE
DE PAN
ET
ORGUE
Gheorghe Zamfir et
Marcel Cellier

FLÛTE
DE PAN
ET
ORGUE

După extraordinarul disc nai-orgă scos de Marcel Cellier (v. nr. 2/1972), un alt disc cu cele două instrumente surori. Am arătat cum Marcel Cellier a ajuns la gîndul îngemănării celor două instrumente muzicale : minuscula orgă — naiul — și uriașul nai — orga —, precum și la stilul de acompaniament adoptat, împrumutat muzicii populare bănăţene. Banatul de altmintrelea predomină în economia discului de faţă : 5 piese din 11 : „Două jocuri din Banat", „Dodă,

dodă (greșit indicată : ,,Învîrtita din Ardeal") și Ardeleana", ,,Sorocul mare", ,,Doina lui Petru Unc" și ,,Doina din Bocșa", Transilvania este prezentă cu 3 piese : ,,Învîrtita de la Cluj", ,,Mult mă-ntreabă inima" și ,,Mociriță cu trifoi", iar Muntenia tot cu 3 : ,,Nani, nani, puișor", ,,Doina Oltului" și ,,Balada lui Costea". Reîntîlnim aci, într-o nouă interpretare, cîteva variante ale unor piese cîntate de Zamfir cu acompaniament de orchestră și înregistrate anterior pe discuri în România, în Elveția și în Franța, prilej pentru cercetător de a face interesante observații și comparații.

Acompaniamentul la orgă este realizat cu priceperea specialistului dublată de talentul artistului. Bun cunoscător al muzicii populare românești, îndeobște cea interpretată de profesioniști sau de amatori în maniera acestora, Marcel Cellier folosește acorduri ținute pentru susținerea unor melodii de largă desfășurare melodică și ,,țiituri" caracteristice în stilul jocurilor respective. Fără să depășească concepția armonică populară, el realizează un acompaniament bogat, frumos colorat, în cea mai autentică manieră lăutărească tradițională, proprie diferitelor zone folclorice prezente aci.

Cîntarea lui Zamfir merită toate elogiile noastre, deși pe alocurea pare ușor obosit. Strălucește mai puțin ca în discul nai-orgă precedent. De altfel și captarea sonoră a lui M. Cellier a fost ceva mai bună, deși atunci a trebuit să îndeplinească un dublu rol : să cînte la orgă și să supravegheze aparatajul de imprimări sonore.

Discul de față vine să încununeze turneele pe care cei doi artiști-prieteni le-au făcut în numeroase localități din Elveția Romandă și din Elveția Alemanică, elogios subliniate de presa locală.

DEUTSCHE VOLKSSAGEN. Herausgegeben und erläutert von Leander Petzoldt. Verlag C. H. Beck, München, 1970, 491 pag. (cu 20 ilustrații și 5 hărți în text)

Volumul de legende populare germane prezentat de dr. Leander Petzoldt, asistent la Seminarul de etnologie din Freiburg/Breisgau — R. F. G. (seminar condus de prof. Lutz Röhrich), se bazează pe renumita culegere de legende populare germane a lui Friedrich Ranke, ediția a doua (apărută, într-o primă ediție, în 1910, ca cel de-al IV-lea volum din colecția *Deutsches Sagenbuch*, editată de Friedrich von der Leyen). Contribuția și totodată meritul editorului constau în reproducerea celor 415 legende din culegerea Ranke, după izvoare, neprelucrate (spre deosebire de ediția Ranke), în adăugarea unui număr suplimentar de texte pînă la un total de 690, în organizarea pieselor după criterii mai moderne și în aparatul științific, care cuprinde un comentariu extins (p. 341—478), un registru de trimiteri la tipurile de basm Aarne-Thompson (p. 483) și o bibliografie, selectivă, de peste o sută de titluri (p. 485—491).

Publicarea unei astfel de culegeri avea menirea, după cum afirmă autorul ei, să ofere unui public mai larg o ediție reprezentativă, utilizabilă, care ține seamă însă și de culegerile și cercetările mai recente în acest domeniu. La intersecția a două principii de editare, orice întreprindere de acest fel întîmpină totodată și o serie de dificultăți de ordin științific, cum ar fi necesitatea ,,reprezentativității'' atît istorice cît și geografico-zonale, dar mai ales cea a selecției tematice într-adevăr semnificative dintr-un material atît de vast, în sine complicat și greu clasificabil. În mod firesc au fost incluse, așadar, legende din culegerile însemnate, regionale sau de pe o arie mai largă, din secolele XIX și XX (chiar și cîteva din culegerile lui Friedrich Müller, *Siebenbürgische Sagen*, ediția a doua, 1885; rămîn însă în afara ei — odată acceptat criteriul limbii — culegerea mai cuprinzătoare, dar foarte bogată în legende demne de toată atenția, din Banatul montan, a lui Alexander Tietz, *Wo in den Tälern die Schlote rauchen. Ein Lesebuch*, Literaturverlag, Bukarest, 1967, 678 p., sau un volum anterior al aceluiași culegător, *Sagen und Märchen aus den Banater Bergen*, Jugendverlag, Bukarest, 1956, 120 p.).

Ca factură poetică, piesele sînt într-adevăr *legende*, și nu memorate, povestiri superstițioase. Criteriul formei de legendă (închegată) este plauzibil; cu toate acestea, memoratele, incluse într-o proporție rezonabilă, ar fi contribuit poate la ilustrarea (și prin realizarea ,,semifinită'') a vieții legendei ca fapt folcloric, a acelei ,,concomitențe a diferitelor planuri de conștiință'' (rațional, mitic, magic, dintotdeauna, dar în proporții modificate) — evocate în introducere, p. XIV — care conferă legendei și în contemporaneitate — în ciuda tehnicizării rapide a societății — o anumită actualitate.

Din punctul de vedere al tematicii, legenda mitică deține în volum preponderența absolută› sfera lărgită doar printr-un singur capitol, XIX, de legende etiologice și unul din cadrul legendelor cultural-istorice, cap. XVIII (cap. VIII, în mai mică măsură) — proporții care s-ar fi putut

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 3, p. 257—258, București, 1972.

lămuri sau motiva în prefață, după cum cititorul se aștepta eventual și la motivarea neincluderii legendei religioase (germ. *Legende*, considerată categorie aparte), fiind enunțat o dată dezideratul de a aduce o ediție reprezentativă. La organizarea legendelor, autorul ediției a avut în vedere tema de bază a diferitelor variante, mai precis a îmbinat principiul clasificării tematice cu cel al clasificării în funcție de agentul mitic central sau de motivația magică fundamentală. ,,Ciclurile'' sînt următoarele : I. Soarta ; II. Oameni cu daruri supranaturale ; III. Metamorfozați ; IV. Moartea și morții ; V. Lumea cealaltă ; VI. Cortegii și lupte ale spiritelor ; VII. Locuri necurate și apariții de stafii/duhuri ; VIII. Nelegiuire și ispășire ; IX. Demoni ai naturii ; X. Spiritele apelor ; XI. Spirite ale pămîntului și pitici ; XII. Spirite ale casei și spiriduși ; XIII. Uriași și oameni puternici ; XIV. Dracul ; XV. Boli și demoni ai bolilor ; XVI. Animale și plante mitice ; XVII. Comori și obținerea comorilor ; XVIII. Legende despre clopote ; XIX. Legende etiologice și explicative.

Comparînd aceste grupări cu sistemul de clasificare elaborat la sesiunea Comisiei pentru legende din cadrul Societății internaționale de cercetare a narațiunii populare, Budapesta, 14—16 octombrie 1963 (,,Acta Ethnographica ...'', XIII/1964, fasc. 1—4, p. 131), indicat de autor drept ghid (p. X), constatăm aici devieri multiple, chiar de la împărțirea în categorii distincte. Încă o mențiune în legătură cu organizarea materialului : subcapitolele apar enunțate la *Cuprins* și apoi, în măsura posibilităților îngăduite de estetica tiparului, ca titluri de pagină.

Pe lîngă materialul bogat în tematică, oferit de texte, folcloristul află date utile în *Comentariu*, iar pentru concepția autorului sînt elocvente și *Cuvîntul înainte* (p. IX — XI, o prezentare a ediției și evocarea activității lui F. Ranke) și succinta *Introducere*, p. XIII—XIV, care enunță, în afară de cele amintite mai sus, cîteva probleme ale legendei ca specie de literatură populară în continuă întrepătrundere cu credințele populare și alte sfere ce țin de om considerat sub sfera condiției sale individuale și sociale, probleme care complică considerabil orice încercare de a fixa legendele în sisteme — lucru demonstrat de altfel nu numai de volumul în discuție, ci de însăși evoluția preocupărilor de clasificare și publicare a acestei specii stufoase și complexe. În *Comentariul* de la sfîrșitul cărții, autorul prezintă, la diferitele capitole, cîte o introducere în problemele și bibliografia lui, apoi, în ordinea apariției lor, analiza sumară a pieselor (sursă, probleme, bibliografie — renunțîndu-se, în mod explicabil, la enumerarea variantelor — și glosar pentru textele dialectale, destul de puține la număr). Prin aceste date, autorul reușește să amplifice contextul specific al legendelor publicate, scop căruia îi servește și numărul sporit de variante la unele teme (690 variante, incluse în cadrul a 568 numere). O concretizare utilă o prezintă și cele cinci hărți publicate : Numele persoanei cu daruri profetice, p. 347, Denumirea luminii rătăcitoare, p. 377, Numele coșmarului, p. 405, Legende despre pitici, p. 435 și harta răspîndirii unei singure legende : Visul despre comoara de pe pod, urmărită în Europa centrală, p. 469.

Specialistul și-ar fi dorit poate o bibliografie centralizată sau un indice de persoane, de probleme, de localități...

Autorul volumului a adăugat, la cele menționate anterior, lista de abrevieri și notele cu privire la ilustrații, publicînd, în felul acesta, o carte fără îndoială utilă publicului larg, binevenită desigur și cititorului introdus în problemele legendei.

Hanni Markel

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție la rubrica *note și recenzii* problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date din text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție : București, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
București, str. Gutenberg 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară — poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală.** Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

BUCŞAN ANDREI, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 3, p. 181 — 258, Bucureşti, 1972

I.P.I.—c. 1104

43407

Lei 20.—

E 117
X+1172
200150

[illegible] Budapest

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 17 BUCUREȘTI Nr. 4

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Revistele se pot procura şi prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poştă), str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI, Bucureşti. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuţa poştală 2001 — telex 011631, Bucureşti, România, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à «Întreprinderea Rompresfilatelia», Boîte postale 2001—Telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 17 1972 Nr. 4

MTA Néprajzi Kutatócsoport Könyvtára
Budapest

SUMAR

STUDII

pag.

GOTTFRIED HABENICHT — Un cimpoier bănăţean 261

SABINA ISPAS — Ion Aureliu Candrea 299

MATERIALE

AL. I. AMZULESCU — Lirica populară olteană în contextul vieţii folclorice contemporane 321

NOTE ŞI DISCUŢII

ADRIAN VICOL — STANCA FOTINO — Despre valorificarea moştenirii ştiinţifice a lui Constantin Brăiloiu 329

RECENZII

Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia, Budapesta, 1968 *(Anca-Irina Dragomir)* 341

N. I. Simache, *Colecţia de covoare a Muzeului de istorie al judeţului Prahova*, 1971 *(Lia Stoica-Vasilescu)* 343

D. Protase, *Riturile funerare la daci şi daco-romani*, Bucureşti, 1971 *(Al. Dobre)* 346

Rev. etn. folc. Tom. 17, nr. 4 p. 259–350. Bucureşti, 1972

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

TOME 17 1972 Nº 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

page

GOTTFRIED HABENICHT, Un joueur de cornemuse du Banat. 261

SABINA ISPAS, Ion Aureliu Candrea 299

MATÉRIAUX

AL. I. AMZULESCU, L'œuvre lyrique populaire d'Olténie dans le contexte de la vie folklorique contemporaine 321

NOTES ET DISCUSSIONS

ADRIAN VICOL – STANCA FOTINO, Valorisation de l'héritage scientifique de Constantin Brăiloiu 329

COMPTES RENDUS

Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia, Budapest, 1968 *(Anca-Irina Dragomir)* 341

N. I. Simache, *Colecția de covoare a Muzeului de Istorie al județului Prahova*, 1971 *(Lia Stoica-Vasilescu)* 343

D. PROTASE, *Riturile funerare la daci și la daco-romani*, București, 1971 *(Al. Dobre)*. 346

Rev. ethn. folk. Tome 17, nr. 4 p. 259–350, Bucarest, 1972

UN CIMPOIER BĂNĂȚEAN

GOTTFRIED HABENICHT

În ultimii ani a crescut interesul cercetătorilor organologi pentru cimpoi, drept care au apărut lucrări de sinteză și încercări de clasificare deosebit de importante. Așa, de pildă, este de amintit Anthony Baines, care ne dă o privire de ansamblu asupra cimpoaielor, de proveniență atît europeană, cît și extraeuropeană [1]. Un alt cercetător, nürnberghezul John Henry van der Meer, sistematizează cunoștințele noastre asupra instrumentului, plecînd de la următoarele criterii : a) natura anciilor folosite, b) numărul carabelor și al bîzoaielor, c) sistemul de orînduire a acestora și d) forma (cilindrică sau conică) a tuburilor utilizate drept carabă sau bîzoi [2]. Cimpoaiele dintr-o zonă geografică mai restrînsă, respectiv din sud-estul Europei, le clasifică A. Linin [3], avînd în vedere : a) numărul țevilor carabei (de la una la trei), b) existența sau lipsa unui adaos la carabă și c) existența sau lipsa bîzoiului.

O altă categorie de lucrări tinde să cuprindă, să analizeze și să clasifice doar patrimoniul organologic național. Printre studiile din această categorie ce se concentrează asupra cimpoiului amintim pe cele ale slovacului I. Mačak [4] și ale cehului J. Markl [5]. Aceștia orînduiesc cimpoaiele în mod diferit unul față de celălalt ; pe cînd primul integrează tipurile de cimpoi slovace în evoluția general-istorică a instrumentului, aplicînd în linii mari criteriile de clasificare mai sus amintite ale lui van der Meer, prin utilizarea unui sistem de semne, al doilea sistematizează cimpoaiele cehe după a) numărul carabelor și bîzoaielor și după b) sistemul de intro-

---

[1] A. Baines, *Bagpipes*, Oxford, 1960.

[2] J.H. van der Meer, *Beitrag zur Typologie der westeuropäischen Sackpfeifen*, în ,,Studia instrumentorum musicae popularis", I., herausgegeben von E. Stockmann, Stockholm, Musikhistoriska museet, 1969, (Musikhistoriska museets skrifter 3/Editor :E. Emsheimer), p. 98–112 ; vezi același, *Typologie der Sackpfeife*, în *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, 1964, p. 123–146.

[3] A. Linin, *Les cornemuses sur les Balkans*, în ,,Македонски фолклор", Skopje, an. II (1969), nr. 3–4, p. 305–315.

[4] I. Mačak, *Typologie der slowakischen Sackpfeifen*, în ,,Studia instrumentorum ...", p. 113–127.

[5] J. Markl, *Typologie der tschechischen Sackpfeifen*, în ,,Studia instrumentorum...", p. 128–133.

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 4, p. 261–297, București, 1972

ducere a aerului în burduf (prin suflarea într-un tub special destinat acestui scop sau prin utilizarea unor ,,foale'').

În acest loc trebuie amintite și lucrările care, fiind prezentări-sinteză ale instrumentariului general al unui popor, cuprind și relații cuprinzătoare asupra tipurilor de cimpoaie utilizate de poporul respectiv. Enumerăm aici cartea lui T. Alexandru asupra instrumentelor populare românești [6] — vom reveni asupra ei puțin mai jos —, pe aceea a lui L. Leng asupra instrumentelor slovace [7], a lui B. Sárosi asupra instrumentelor populare maghiare [8] și succinta, dar edificatoarea trecere în revistă a patrimoniului organologic grecesc pe care o datorăm lui St. Caracassis [9]. Toate aceste lucrări aduc, fără îndoială, contribuții importante la cunoașterea marii diversități a instrumentului pe continentul nostru.

În ceea ce privește clasificarea tipologică, trebuie subliniat aportul lui C. Sachs [10], care a intuit primul drept criteriu esențial de clasificare a cimpoaielor natura anciilor folosite (simple — de tipul clarinetului — și duble — de tipul oboiului), criteriu ce reprezintă elementul distinctiv de primă importanță atît la van der Meer cît și la Mačak.

Un alt element care nu poate fi trecut cu vederea este lipsa de siguranță în determinarea apartenenței la un tip sau altul a unor exemplare istorice atestate doar iconografic [11].

★

Curt Sachs stabilește o categorie de cimpoaie caracteristice pentru vestul Europei (ancie dublă a carabei, tub conic) și alta pentru estul continentului nostru (ancie simplă a carabei, tub cilindric) ; cam prin centrul Europei ar trece linia unde se întîlnesc cele două categorii, respectiv prin Italia și Germania [12].

Cimpoaiele românești se integrează toate, într-adevăr, tipului est-european : oricît de mare ar fi diversitatea lor din alte puncte de vedere, în privința utilizării felului de ancie (ancie simplă și deci și tuburi de formă cilindrică) ele sînt unitare. În plus, sistemul de introducere a aerului în burduf este — la toate cimpoaiele românești — același : aerul *se suflă* în burduf printr-o țeavă special destinată acestei operațiuni ; sistemul ,,foalelor'' nu este atestat, deși vecinii noștri de la apus îl cunosc [13]. Aceste lucruri stabilite, criteriile de sistematizare a cimpoaielor românești se pot concentra asupra altor trăsături morfologice și pot viza o serie întreagă de elemente de mai mare amănunțime.

---

[6] *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, ESPLA, 1956.

[7] *Slovenské l'udové hudobne nástroje*, Bratislava, Vydavatel'stvo Slovenskej Akadémie Vied, 1967.

[8] *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, [1967], (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, herausgegeben... durch E. Emsheimer und E. Stockmann, I., 1.).

[9] *Contribution à l'histoire des instruments populaires grecs* (Etude organologique et folclorique), Athènes, 1967.

[10] C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913, articolul ,,Sackpfeife'' (cităm după ediția reprografiată, apărută la Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962) ; același, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930 (ed. a 2-a).

[11] Cît de circumspecți trebuie să fim în această privință ne-o arată J. Markl, *op. cit.*, p. 129. Argumentul său se bazează pe confruntarea tipurilor cunoscute ale cimpoaielor cehe cu cele peste 150 de reprezentări ale instrumentului datorate unuia dintre cei mai mari pictori cehi dintr-a doua jumătate a veacului trecut, Mikolás Aleš ; deși bun cunoscător al tuturor factorilor etnografici legați de popoarele ceh și slovac, cele mai multe din amintitele imagini sînt parțial sau chiar total eronate.

[12] *Handbuch...*, p. 352 ; *Reallexikon...*, articolul citat.

Singura privire de ansamblu — incluzînd și o clasificare asupra instrumentului la poporul român — ne-o dă T. Alexandru în cartea sa amintită mai sus [14]. Luînd drept prim criteriu conformația carabei (clarinet simplu sau dublu), iar apoi numărul și modul de orînduire a găurilor pentru degete, autorul recunoaște cinci tipuri de cimpoaie românești:

I. Cimpoaie avînd caraba formată dintr-un singur tub, prevăzut cu o ancie simplă idioglotă:

1. Cu 6 găuri pentru degete pe partea superioară a tubului (zona de răspîndire: Moldova);

2. Cu 6 + 1 găuri pentru degete: 6 pe partea superioară [15] a tubului și una așezată posterior, în susul celor 6 găuri de pe partea superioară (zone de răspîndire: Muntenia, Oltenia);

3. Cu 7 + 1 găuri pentru degete: 7 pe partea superioară a tubului și una posterioară, care comunică cu cea de a șaptea gaură superioară (zone de răspîndire: Muntenia, Dobrogea) [16].

II. Cimpoaie avînd caraba formată din două tuburi paralele, prevăzute cu cîte o ancie simplă idioglotă; cel de al doilea tub are o funcție de acompaniere:

4. Cu 5||1 găuri pentru degete, toate superioare: 5 pe o țeavă și una în porțiunea de jos a celei de a doua țevi (zone de răspîndire: Banat, Oltenia, Bucovina);

5. Cu 6 + 1||1 găuri pentru degete: pe primul tub 6 superioare și una posterioară, corespunzînd cu cea de a 6-a gaură superioară, iar superior este aplicată, în partea de jos a celui de al doilea tub, o altă gaură (răspîndire: Hunedoara) [17].

★

Fără să avem cîtuși de puțin pretenția de a fi dat o trecere în revistă exhaustivă a preocupărilor actuale asupra cimpoiului, credem totuși că am scos în evidență *tendințele* contemporane legate de cercetarea acestui instrument.

---

[13] B. Sárosi, *op. cit.*, p. 86.

[14] *Op. cit.*, p. 76—88.

[15] Folosim termenii: sus-jos, superior-posterior, dreapta-stînga în sensul general încetățenit în organologie, în urma precizărilor lui Curt Sachs, *Handbuch...*, p. 246. Găurile pentru degete sînt numerotate de jos în sus.

[16] Acest tip este denumit la noi uneori ,,bulgăresc''; răspîndit și în Bulgaria (îl descrie R. D. Kațarova, *Cimpoaiele unui meșter din Șumen*, extras din ,,Comunicările Muzeului etnografic din Sofia'', XII, 1936, p. 89—110; apud T. Alexandru, *op. cit.*, p. 81), aria geografică pe care se întinde este mult mai largă: îl găsim în Peninsula Balcanică începînd din Grecia (Caracassis, *op. cit.*, p. 68) și pînă la noi.

[17] În 1923, B. Bartók dă — în *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, Drei Masken — Verlag, p. XXVII—XXVIII — o descriere a acestui ultim tip, folosindu-se de un exemplar maghiar și lăsînd să se înțeleagă că românii nu l-ar cunoaște decît pe acesta: ,,... Der *dem rumänischen* vollkommen gleicht...'' (subl. n.), spune el.

Cimpoiul este desigur pe cale de dispariție[18], iar acumulările factice ale organologiei — în ceea ce-l privesc — par, în linii generale, încheiate. În consecință sînt pe deplin justificate studiile de sinteză, încercările comparative și de clasificare a tipurilor.

Dar tocmai în cazul unor atare încercări se pot ivi elemente de nesiguranță: anumite fapte, aparent minore, capătă importanță și necesită investigații suplimentare (dacă mai sînt posibile!), fie pentru a fundamenta, ori pentru a infirma vreo afirmație sau supoziție.

Iată cadrul în care se înscrie articolul de față[19]; ceea ce-și propune nu este altceva decît descrierea și analizarea cît mai exactă a singurului tip de cimpoi bănățean cunoscut, plecînd de la cazul sexagenarului interpret *Nicolae Nemeș-Munteanu* din Cornereva, județul Caraș-Severin.

Vom baza descrierea și analiza ce urmează pe documente științifice din Arhiva Institutului de etnografie și folclor din București[20].

★

Cînd Nicolae Nemeș-Munteanu a învățat să cînte din cimpoi, instrumentul a fost încă destul de răspîndit. La nunți, clăci și la alte ocazii

---

[18] Nu este locul aici de a face un istoric — chiar sumar — al instrumentului. Amintim totuși, în treacăt, că cimpoiul a cunoscut o perioadă de glorie în secolele XVII—XVIII, cînd, aducîndu-i-se perfecționări multiple, devine instrumentul preferat al lumii ,,selecte'' din Franța (C. Sachs, *Handbuch*..., p. 354). Procesul de dispariție a instrumentului începe imediat după aceasta, ca urmare a răspîndirii altor instrumente, cu posibilități tehnice și expresive mai mari, și datorită mutațiilor de gust intervenite. (De pildă, în ediția din 1912 a cunoscutei enciclopedii ,,Révai Lexikon'' citim, la articolul ,,duda'', că instrumentul are un ,,sunet neplăcut și strident''.)

Și la noi cimpoiul a fost cîndva la mare cinste, răsunînd chiar și la curte. Atari mărturii privitoare la secolul al XV-lea sînt reproduse de T. Alexandru, *op. cit.*, p. 76—77.

[19] O încercare oarecum similară o reprezintă textul explicativ care însoțește un film științific asupra cîntatului dintr-un cimpoi de tipul I. 3 (*Sackpfeifenspieler aus Aluniș/Prahova*), realizat de autorul studiului de față, cu asistența tehnică a Institutului pentru film științific din Göttingen, în 1969, și care urmează să apară în ,,Encyclopaedia Cinematographica''.

[20] Acestea sînt:

1. Înregistrările sonore.

a. Mg. 3996 g; 3989 g, culegere efectuată de către un colectiv format din: T. Alexandru, I. Herțea, St. Fotino și autorul acestor rînduri, Turnu-Severin, 10. VII. 1971;

b. Mg. 3993 f...j; 3994 a... j; 3944 z, aa, culegere efectuată de T. Alexandru și G. Habenicht, București, 21. VII. 1971;

c. Mg. 3945 I a..i, culegere semnată de A. Briegleb și G. Habenicht, București, 18.X. 1971;

d. Mg. 3990 b; 3996 f; echipa de șapte cimpoieri din Cornereva, condusă de Nicolae Nemeș-Munteanu, înregistrată de colectivul de cercetători menționați la litera ,,a'', Turnu-Severin, 11.VII.1971;

e. Mg. 3995 a...i, Nicolae Nemeș-Munteanu cîntînd la alte instrumente decît cimpoiul (clarinet, torogoată, fluier mic de trestie cu dop și cu 6 găuri pentru degete); aceleași date ca la litera ,,b''. (Material suplimentar.)

2. a. Fișa de instrument, i. 28. 905; legenda cimpoiului, i. 28.906; fișa de repertoriu/cimpoi, i. 28. 907; fișa de informator nr. 12.810 și fișele de magnetofon ale pieselor înregistrate enumerate la numărul ,,1''. Fișele menționate aici au fost redactate de G. Habenicht la datele indicate mai sus (fișele de magnetofon); fișele de informații și fișa de informator la București, în 20—21.VII.1971. (Schițele instrumentului au fost cartografiate, pentru tipar, de M. Vulcănescu.)

b. Suplimentar: fișele i. 28.908, 28. 909, 28.910, privitoare la celelalte instrumente din care cîntă N. Nemeș-Munteanu. Redactare: G. Habenicht, 20—21. VII. 1971.

3. Transcrieri muzicale amănunțite ale pieselor înregistrate la cotele enumerate la numărul ,,1''.

Atît transcrierile redate în întregime la sfîrșitul acestui articol, cît și cele nepublicate, dar totuși utilizate la elaborarea observațiilor asupra tehnicii și stilului de cîntare, au fost efectuate de petrecere cimpoiul nu lipsea. „La nuntă cînta șimpoiu; vioara acompania, făcea contră...”, ne relatează informatorul. Iar în alt loc el dezvoltă ideea: „Păi s-o cîntat și la nunți cu șimpoaiele și la baluri și la clăși, la toate petreșerile; ăsta a fos instrumentu popular în Banat pă timpuri! [Se cînta împreună] din șimpoi și cu lauta. [Lauta (denumirea viorii în Banat) făcea doar] acordu; contră! Ș-o cîntat și lauta solo ș-o făcut șimpoiu contră. Ș-așa s-o cîntat; s-o nimerit binie!...”[21].

1. Nicolae Nemeș-Munteanu, cîntînd la cimpoi (FL. 2201/14).

La prima vedere, relatarea de mai sus pare a nu corespunde cu realitatea. Cimpoiul, un instrument complex, dispunînd el însuși de posibilitatea de a-și acompania (cu ajutorul bîzoiului și a țevii de ison a carabei) melodia, să cînte împreună cu o vioară?

---

de G. Habenicht la finele anului 1971 — începutul anului 1972. (Cartografierea lor pentru tipar: M. Nicolescu.)

4. Clișee foto: FL. 2201/tot filmul, executat de Constantin Popescu, București, 21.VII. 1971; FL. 2185/28; 2186/5, 6; 2187/32...36; 2188/1...11, executate de G. Habenicht, Turnu-Severin, 10—11.VII.1971.

Publicăm, în cadrul acestui articol, 7 fotografii; nr. 1—6 aparțin lui C. Popescu, a 7-a face parte din rîndul celor executate de autorul acestor rînduri.

5. Textul unei emisiuni radiofonice închinate cimpoierului N. Nemeș-Munteanu, difuzată în cadrul emisiunii „Miorița”, 25. III. 1972, elaborat de T. Alexandru și G. Habenicht.

În această emisiune este inclus un dialog (înregistrat pe bandă) între T. Alexandru și N. Nemeș-Munteanu, transcris și arhivat la Institutul de etnografie și folclor din București la i. 29. 088.

[21] Folosim, în redarea vorbirii directe a informatorului, o transcriere simplificată a caracteristicilor graiului bănățean (de pildă „ș” în loc de „š”).

Şi totuşi, aşa s-au petrecut lucrurile [22]. Iată, în acest sens, mărturia lui Arthur Schott, pasionatul culegător de basme populare bănăţene [23], care în anii treizeci ai secolului trecut observa : ,,...Cimpoiul valahului şi vioara cu coarde proaste a ţiganului formează la atari petreceri acompaniamentul muzical caracteristic, care cel mai adesea este vioi, precum o cer figurile coregrafice'' [24].

De altfel, şi prin alte părţi cimpoiul a cîntat însoţit de alte instrumente. În Boemia, de pildă, ,,cimpoiului i se alătură, de regulă, alte instrumente ; în evul mediu acestea erau în special tipuri variate de fluiere, mai pe urmă tipuri vechi de vioară..., *viori obişnuite* şi — din prima treime a secolului al XIX-lea — şi clarinetul...'' [25]. Cimpoierii unguri erau şi ei, uneori, însoţiţi fie de un clarinet, fie de o vioară, fie de un fluier[26], iar la greci ni se confirmă cooperarea dintre cimpoi şi tobă [27], lucru atestat sporadic şi la noi [28].

Am schiţat conjunctura favorabilă învăţării cimpoiului în care Nicolae Nemeş-Munteanu a crescut în comuna sa natală Cornereva. Înainte însă ca el să cînte din cimpoi, copil fiind, a încercat să imite — alături de ceilalţi copii din sat — în jocurile sale preocupările adulţilor. Pare astfel cît se poate de firesc ca cimpoiul să fie înlocuit cu un instrument-jucărie echivalent : ,,...Cîn eram mic şi tăiam porcu, luam o băşîcă şî o pişcoanie cu 6 găuri şi suflam acolo... [Acuma copiii] nu mai fac...''.

O atmosferă propice vieţii muzicale folclorice a existat în însuşi sînul familiei lui Nicolae Nemeş-Munteanu : tatăl său construia cimpoaie şi cînta din cimpoi. ,,De la tatăl meu am-văţat[să fac cimpoaie] ; o fos şimpoieri !...''. ,,...Al meu bătrîn [m-a-nvăţat să cînt din cimpoi] ; mi-a arătat cum să îmflu burdufu, cum să-l ţin sub mînă, cum să astup supapa, cum să pun degetele. Pînă am prins, am cîntat cu el. [Mai întîi m-a-nvăţat] o melodie, pe urmă alta — pînă cînd am învăţat tot ce-a ştiut el...”[29].

---

[22] Cauzele care au dus la necesitatea cooperării dintre cimpoi şi o vioară de acompaniament ar putea fi trei ; prima, sublinierea ritmului jocului ; a doua, lipsa terţei din acordul de tonică, a terţei şi a fundamentalei din cel de subdominantă şi — peste isonul disonant al bîzoiului — lipsa terţei şi a cvintei din acordul de dominantă, în sistemul ţevilor cu rol de acompaniore al cimpoiului ; în cele din urmă s-ar putea ca vioara să se fi alăturat cimpoiului pur şi simplu numai din modă (eventual a luat, în acest cadru, chiar locul unui instrument cordofon de tipul lăutei ; să nu uităm că viorii i se spune în Banat ,,lautăʼʼ !) : era instrumentul care urma să se extindă şi să înlăture cimpoiul de la toate ocaziile de petrecere.

[23] Arthur und Albert Schott, *Walachische Mährchen, herausgegeben von...Mit einer Einleitung über das Volk der Walachen und einem Anhang zur Erklärung der Mährchen*, Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag, 1845.

[24] ,,Der Dudelsack des Walachen und die schlechtbesaitete Violine des Zigeuners bilden bei derlei Festlichkeiten die eigentümliche Musikbegleitung, die meistens beweglich ist, je nachdem die Tanzfiguren es verlangen...''. Citat după noua ediţie a basmelor menţionate la nota premergătoare, apărută sub titlul : Arthur und Albert Schott, *Rumänische Volkserzählungen aus dem Banat. Märchen, Schwänke, Sagen.* Neuausgabe besorgt von Rolf Wilh. Brednich und Ion Taloş. Bucureşti, Kriterion, 1971, p. 321.

[25] J. Markl, *Česká dudáčka hudba...*, Praha, Orbis, 1962, p. 67 [69, 71]. Spre deosebire de situaţia relatată pentru Banat, aici instrumentele ce se alăturau cimpoiului aveau şi ele o funcţie melodică, nu numai acompaniatoare. Cel puţin aşa rezultă din studierea partiturilor publicate de Markl la sfîrşitul volumului său.

[26] B. Sárosi, *op. cit.*, p. 93.

[27] St. Caracasis, *op. cit.*, p. 68—69.

[28] Jilava-Bucureşti, apud T. Alexandru, *op. cit.*, p. 86.

După terminarea primului război mondial se pot observa curînd mutaţii profunde în domeniul gustului muzical. Locul vechilor instrumente tradiţionale este luat, în Banat, de clarinet, torogoată şi de diversele tipuri de alămuri, venite de la fanfară.

„Cam pînă în 1920—22” s-a mai cîntat la petreceri din cimpoi, spune Nicolae Nemeş-Munteanu. El însuşi a părăsit pentru multă vreme acest instrument, abordînd clarinetul şi torogoata : „După aia [1920—22] s-o-mfiinţat fanfară, cu instrumente de suflat, clarinet. Or îmvăţat [să cînte din aceste instrumente] în comună, unu înt-altu. Chiar eu am condus o muzică de fanfară trizăşi de-ani ; eram opt muzîcanţi : doi clarinetişti, doi trîmbiţaşi, două basuri, un bariton, tobă — asta o fost...”[30]. Repertoriul acestor formaţii ţinea însă cont de cerinţele momentane ale colectivităţii săteşti : „Am cîntat tot ce-o fost popular — şî la nunţi, cîntări populare, nu dupe note!...”. Şi astăzi situaţia este, în Banat, similară: la nunţi se cîntă „cu fanfară, orchestră, acordeoane, taragot, saxofoane — astea”.

Întrebat asupra cauzelor care au dus la înlăturarea cimpoiului din viaţa muzicală a satului bănăţean după primul război mondial[31], Nicolae Nemeş-Munteanu ezită cu răspunsul. În cele din urmă exprimă părerea că „o fos mai tare fanfara ca şimpoiu...”.

Propria-i poziţie faţă de cimpoi şi-o rezumă informatorul nostru în vorbele următoare, purtătoare, poate, de un înţeles mai adînc decît par să-l aibă la prima vedere : „... Am cîntat cît am fost copil la şimpoi, ş-acu, la bătrîneţe, iar la ele m-am întors...”.

Redescoperirea pasiunii sale pentru cimpoi din anii copilăriei şi adolescenţei, Nicolae Nemeş-Munteanu o datorează mişcării artistice de amatori. Concursurile şi festivalurile care au avut loc în ultimii ani au dus la redeşteptarea interesului pentru multe instrumente populare ce altminteri ar fi fost date definitiv uitării. În acest context, Nicolae Nemeş-Munteanu participă în 1967 ca cimpoier la un concurs artistic televizat („Dialog la distanţă”). Alături de el mai erau şi alţi cornereveni ce-şi aduseseră aminte că, în tinereţe, ştiau cînta din cimpoi ; alţii, mai tineri, s-au arătat dornici să înveţe la rîndul lor această artă. Aşa se face că în Cornereva există la ora actuală o echipă de şapte cimpoieri, cel mai tînăr membru al acesteia fiind de 25 de ani, iar cel mai vîrstnic dintre ei — Nicolae Nemeş-Munteanu — de 60.

Cooperarea dintre membrii formaţiei de cimpoieri din Cornereva duce uneori la rezultate remarcabile din punct de vedere artistic (de pildă cîntarea alternativă solist — ansamblu, acompanierea solistului), alteori se manifestă însă o oarecare lipsă de fantezie, ca de exemplu în cazurile cînd tot grupul execută concomitent aceeași linie melodică și același acompaniament. Acest ultim fel de cîntare, mai dificil din punctul de vedere al execuției sincrone, este cel spre care tinde formația. Sistemele de cîntare în grup ale cimpoierilor din Cornereva le rezumă Nicolae Nemeș-Munteanu astfel : ,,...Mai mult am cîntat eu solo și ei [= celalți] m-o acompaniat ; se bate acordu numa..., pe urmă am făcut și duet — cu doi, pe urmă am cîntat cu toată formația aceeași melodie. Am făcut repetiție..., am hotărît șie se cîntă, asta așa, asta așa [respectiv cum să se cînte], m-o urmat [ceilalți] ș-o ieșît bine-ntotdeauna...''.

---

[29] Informaţia aceasta nu este foarte sigură ; altădată tot Nicolae Nemeş-Munteanu declara că a avut un unchi, „care a cîntat la şimponi, la fluier şî din el am prins gustul de muzică... To de la unchiu meu am învăţat şi la fluier şî la cimpoi...”.

[30] Informaţie întrucîtva contradictorie privitoare la acest aspect : „Am avut bandă de şapte muzîcanţi... [Cîntau din] trîmbiţi, clarineţi, torogoată, bariton, bas, tobă... Am avut bandă completă ...”.

[31] Cu ocazia unei cercetări întreprinse în 1946 de către T. Alexandru, Pătru Doicu, crezut multă vreme ca fiind ultimul cimpoier din Cornereva, afirma că încă „se mai joacă după cimpoi, pe la clacă, pe văi...” (i. 6934).

Acuma și copiii manifestă interes pentru învățarea cîntatului din cimpoi : ,,Să mai roagă de mine [să-i instruiesc],...le place ! Or început să mă roage să le fac șimpoanie...Sperez c-o rămînie șimpoiași în Cornereva...''.

★

Citatele utilizate pînă aici relevă că Nicolae Nemeș-Munteanu folosește atît termenii de *cimpoi/șimpoi*, *cimponi/șimponi* cît și pluralul generic *cimpoane/șimpoanie*[32], ultimul atestat cu precădere în părțile Hunedoarei [33]. *Șimponi* îi mai spunea și informatorul Pătru Doicu, tot din Cornereva, cu care a lucrat T. Alexandru în 1946 [34].

În tipologia stabilită de T. Alexandru și reprodusă de noi mai sus, cimpoiul lui Nicolae Nemeș-Munteanu se integrează categoriei II.4.

Iată părțile ce-l compun :

I. *Burduful*, căruia, datorită faptului că se face din piele de ied, i se mai spune și *foale de ied*. Pe el se montează cele 3 țevi :

II. *Sufloniul*, adică țeava de introducere a aerului în burduf ;

III. *Căraba* (,,numai așa se chiamă'') dublă și

IV. *Tarauzu*, adică bîzoiul.

Instrumentul este de construcție proprie ; de altfel Nicolae Nemeș-Munteanu construiește cimpoaie nu numai pentru el, ci și pentru alții. Astfel, toate instrumentele formației de cimpoieri pe care o conduce au fost făcute de el : ,,Am construit pentru echipa mea ; acordate, să fie una ș-aceeași !''.

---

[32] Dacă filologic pare neîndoios că ,,cimpoi'' cu toate formele sale regionale vine de la grecescul συμφωνία, totuși rămîne neclarificat modul în care termenul ne-a parvenit, desemnînd tocmai acest instrument. G. Breazul, *Patrium carmen, Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Scrisul Românesc, [1941] (,,Melos'', I), p. 65, scrie despre ,,un puternic fond greco-latin, direct moștenit sau transmis prin intermediul altei limbi...''.

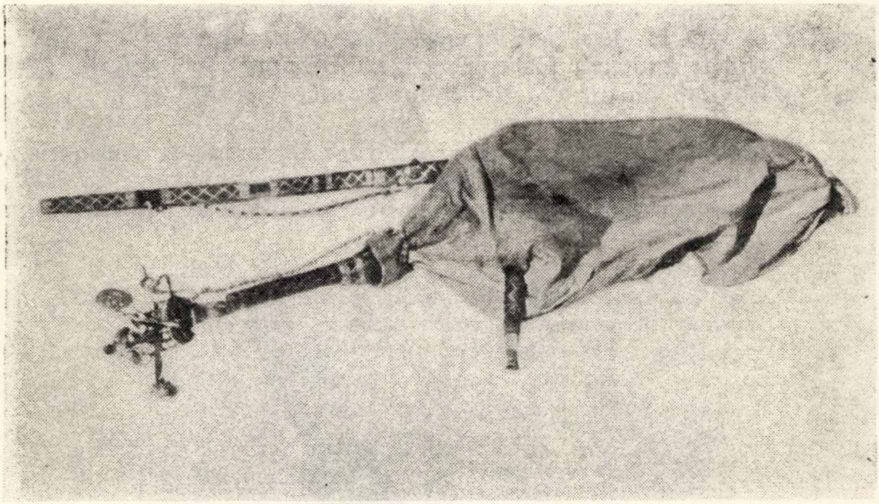
Derivînd din același etimon, se cunosc — în afara ,,cimpoiului'' românesc — ,,tsambouna'' grecească (cu o serie de forme regionale, ca : ,,sambouna'', ,,askozambouna'' ș. a.), v. St. Caracassis, *op. cit.*, p. 68, ,,zampogna'' italiană și ,,csimpolya'' din maghiară, ultimul termen probabil împrumutat de la români.

C. Sachs, *Reallexikon*..., exprimă oarecare îndoieli în privința interpretării drept cimpoi a termenului ,,Sumponjah'' din scrierile proorocului Daniil (III, 5, 10, 15), arătînd că în toate timpurile precizia denumirilor date instrumentelor de suflat a lăsat multe de dorit. În alt loc (articolul ,,Symphonie'' din *Reallexikon*...), C. Sachs atrage atenția că termenul pare să fi desemnat mult mai multe instrumente decît cele trei indicate de el (1. Lerla[Drehleier] evului mediu tîrziu ; 2. Toba ; 3. Clavicordul secolului al XVII-lea).

[33] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 77.

[34] I. 13677, culegător : T. Alexandru, 14. VII. 1946.

Modul de construcție a unui cimpoi în viziunea lui Nicolae Nemeș-Munteanu l-am consemnat în fișele întocmite cu ocazia cercetării. Vom reda aceste informații în rîndurile ce urmează, în care, din motive ce țin de păstrarea unei anumite structuri descrierii noastre, nu vom urma întocmai succesiunea operațiilor de construcție relatate de informator [35], ci vom urma ordinea părților componente ale instrumentului mai sus stabilită.



2. Cimpoiul lui Nicolae Nemeș-Munteanu (Fl. 2201/1).

I. *Burduful* are, desumflat fiind, o anvergură de 580 mm. Umflat, el este oval. Pentru construcția lui se folosește un ied care „trebuie să fie de 10—12 kg de carne ; dacă-i mai mic, nu e bun ; dacă-i mai mare, — i bun !”. Totuși, mărimea nu variază prea mult : „Capra-i prea mare !”, spune informatorul nostru ; iar „pentru copii se fac și cimpoaie mai mici — din iezi mai mici...”. Pielea de oaie, mai puțin rezistentă, nu se folosește : „Se poate și de oaie, numa nu ținie atîta ; nu-i durabil !”.

Jupuirea pielii necesită multă atenție : se taie partea de dinapoi (picioarele din spate) și se jupoaie în direcția capului, în așa fel încît pielea să rămînă întreagă.

De prelucrarea (argăsirea) pielii destinate viitorului burduf de cimpoi, informatorul nostru nu se ocupă, ci lasă această operație în seama tăbăcarului.

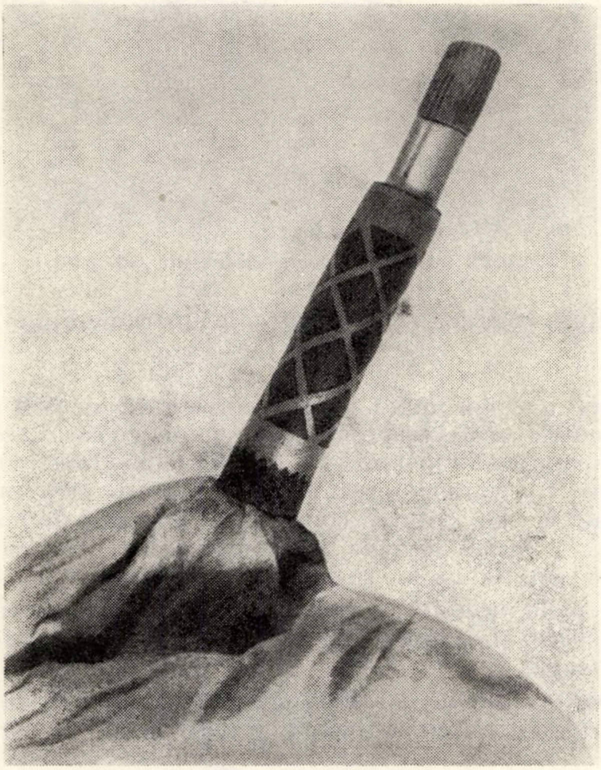
Pielea preparată va fi — în cele din urmă — întoarsă, în așa fel, încît blana să fie în interior. Deschizăturile rămase în locurile în care au fost capul și picioarele din față ale iedului sînt destinate fixării celor trei ţevi: caraba, tarauzul şi sufloniul: „Căraba vine la gîtu iedului; sufloniu la un picior, la-ăl drieptu dinainte; tarauzu la-ăl stîng dinainte...”; locul unde „o fos buricu” este astupat cu un dop de lemn (vizibil în fotografia nr. 2).

---

[35] Iată această ordine : 1) caraba și apoi suportul ei ; 2) tarauzul ; 3) sufloniul ; 4) burduful. Această succesiune nu este însă fixă, există întrepătrunderi ale construcției părților componente (bunăoară ferecătura de cositor se face la toate cele trei țevi deodată).

Cele trei ţevi sînt legate în partea interioară a burdufului (legături interne): „...Leg fiecare bucată pe dinăuntru, să nu răsufle. Se leagă bine!...”. Singura legătură externă a cimpoiului se face de abia după ce toate ţevile sînt la locul lor; ea este în partea de dinapoi a burdufului, respectiv în locul unde au fost picioarele din spate ale iedului: „Ş-apoi se leagă pe dinapoi burdufu şî se umflă, să nu se răsufle...”.

II. *Sufloniul* (vezi planşa nr. 1 şi fotografia nr. 3) se compune dintr-o ţeavă cilindrică (diametrul exterior 22, respectiv 23 mm, şi cel interior 12 mm), confecţionată din lemn („c”), continuată în partea ei superioară cu un „os de oaie de la picior” („b”), cu o formă —în mod firesc — uşor neregulată, în secţiune oarecum ovală. Ţeava de lemn este lungă de 172 mm, din care aproape jumătate vine în interiorul burdufului (81 mm înăuntru faţă de 91 afară). Capătul inferior al sufloniului este prevăzut cu un ventil — o „supapă, făcută dintr-o piele fină, care, cîn respiri, se-nchide...” („e”); „Cîn vrei să respiri, poţi respira, că supapa se-n-



3. „Sufloniul” (2201/33).

chîdie şî ţînie închis burdufu şi-l strîngi în mînă şî şimpoiu merge...". Cu alte cuvinte, supapa, fixată la deschizătura inferioară a sufloniului, ajunge în poziţie „deschisă" în momentul umplerii burdufului cu aer, datorită presiunii suflului; cînd însă nu se suflă în sufloni, aerul din burduf presează supapa pe deschizătura inferioară a canalului, închizînd-o şi nepermiţînd aerului să iasă pe această ţeavă.

Locul în care sufloniul se leagă de burduf este marcat printr-un şanţ crestat în jurul ţevii, permiţînd o legătură strînsă şi etanşă.

Atît ţeava de lemn a sufloniului („c"), cît şi ţevile şi suporturile carabei şi tarauzului sînt confecţionate din lemn de esenţă tare, respectiv prun. „Fac din lemn de prun...Avem noi acas prun, lemn de prun, cît îi lumea! Prun uscat!... Toată construcţia cimpoiului [e din] lemn de prun! [adică ţevile]... Ţîne sute de ani, dacă se păstrează!...".

Execuţia este manuală: întîi taie „cu firizu" mărimea dorită a lemnului, apoi „cu barda, le cioplesc"; fasonarea exterioară continuă apoi cu rindeaua („trag cu rindeaua la obărbanc") şi cu cuţitul. Canalele se execută cu burghiul („pentru «găuri» — burghiuri").

Suprafaţa exterioară a tubului de lemn al sufloniului este prevăzută cu o ornamentaţie simplă, geometrică, din cositor („d"). Aceasta se poate observa şi la „suportu cărăbii", la carabă şi la elementele componente ale tarauzului. Tehnica utilizată este aceeaşi la toate ţevile, aşa încît o vom reda doar o singură dată, aici, precum am procedat — de altfel — şi cu descrierea confecţionării ţevilor din lemn.

1. Întîi se taie — cu un „cuţîtaş mic, făcut anume" — „figurile" ornamentale (respectiv şanţuri înguste de cca 3 mm, care se întretaie, formînd laturile unor romburi legate între ele, şi fîşii mai late, dreptunghiulare, cu una din laturi zimţată) în peretele exterior al tubului.

2. Ţeava este apoi înfăşurată într-un sul de carton, care „pe la capu de jos se leagă, să nu treacă cosítoru".

3. Apoi „să topeşte cosítoru şî să toarnă frumos şî ies jghiaburile care-s făcute cu cuţîtu ş-atunşa se-mprimează totul...". Cositorul „nu curge peste tot, numa-n jghiaburi".

4. După ce s-a răcit cositorul, se înlătură învelişul de carton şi se fac eventualele retuşuri ale ferecăturii de cositor.

Legătura metalică are, pe lîngă funcţia ei ornamentală, şi una utilitară: fereşte lemnul de crăpături, contribuind la mai marea rezistenţă a acestuia"... Îi şi frumos şî-i şi durabil! Ţînie, nu să crapă lemnu...".

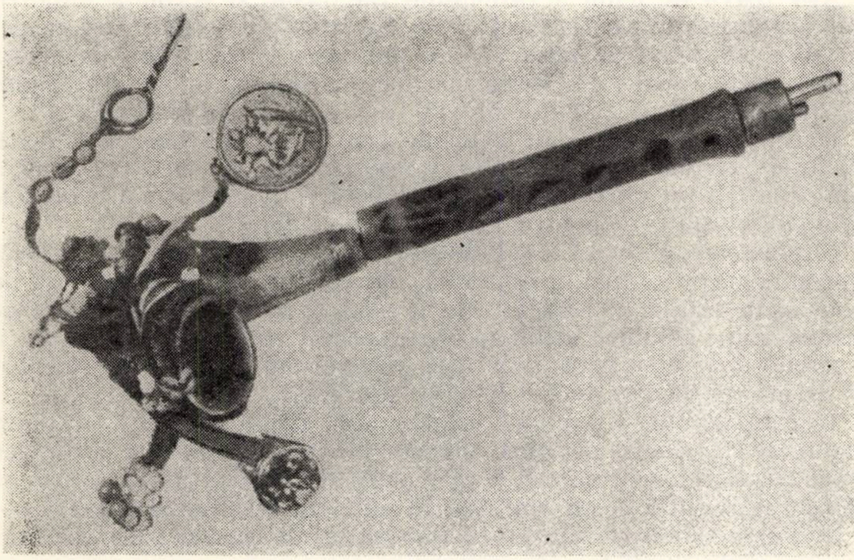
În partea superioară a tubului de lemn este introdus — după cum am amintit deja — un os de picior de oaie („b"). El este fixat în ţeava de lemn cu ceară de albine, astfel încît etanşeitatea zonei de contact dintre cele două ţevi să fie perfectă.

Osul formează — în partea sa vizibilă — cam a treia parte din partea externă a sufloniului; la rîndul lui, jumătatea sa superioară este protejată de un înveliş de cauciuc („a"): „Să nu mă bată la dinţi", explică Nicolae Nemeş-Munteanu.

III. Partea cea mai dificilă de construit este, fără îndoială, *caraba* (vezi planşa 2 şi fotografiile nr. 4 şi 5). De altfel este primul element al cimpoiului pe care informatorul îl construieşte, putîndu-i încerca calităţile şi fără burduf, respectiv suflînd direct în cele două ancii ale carabei.

Caraba se compune din :
1. „Suportu cărăbii”,
2. „Căraba” propriu-zisă și
3. „Lula”.

1. Primul element, *suportu cărăbii*, este un trunchi de con implantat cu baza mare în burduf ; baza mică corespunde, în diametrul ei exterior și interior, cu elementele respective ale capătului superior al carabei propriu-zise.

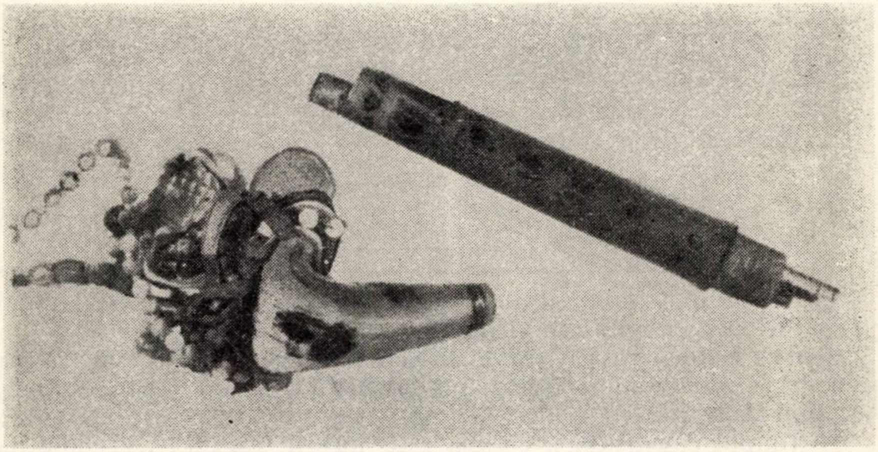


4. „Căraba” cu anciile montate, cu „lula”, de care sînt prinse accesoriile ornamentale și sîrma de acordaj (FL. 2201/37).

Cea mai mare parte a suportului carabei este vizibilă — doar a patra parte din lungimea sa totală vine în interiorul burdufului. Legătura (internă) este executată în felul relatat la descrierea sufloniului. Dimensiunile suportului carabei răspund la două sarcini : aceea de a asigura anciilor o cavitate rezonatorie suficientă și aceea de a le proteja. În felul arătat, cimpoiul fiind umflat, aerul este canalizat în cavitatea relativ îngustă a suportului carabei, creînd condiții rezonatorii optime ; anciile neajungînd în interiorul burdufului, iar caraba propriu-zisă avînd o poziție fixă față de suport, anciile sînt protejate de diversele mișcări la care, în mod inerent, este supusă caraba în timpul cîntării ; în plus, cimpoiul fiind dezumflat, anciile rămîn proteguite în cavitatea suportului. Iată, deci, cîtă importanță are acest element de construcție aparent insignifiant.

2. *Caraba* propriu-zisă se face dintr-o singură bucată de lemn, a cărei formă cilindrică se modifică ușor în jos, devenind ovală (îngustarea suprafeței superioare și inferioare). Și la capătul de sus al carabei observăm o modificare : pe o distanță de 20 mm diametrul exterior este redus de la 26 la 20 mm. Este partea care urmează să fie introdusă în suportul carabei. Pentru a i se asigura etanșeitatea, această porțiune este înfășurată cu cîlți.

În lungul carabei se sapă două canale cilindrice paralele (diametru : 6 mm), corespunzînd unul țevii de melodie (în dreapta, din poziția executantului), iar cel de-al doilea celei de acompaniament (în stînga, din poziția executantului)[36]. Pe prima, Nicolae Nemeș-Munteanu o numește „pentru solo", iar pe cea de a doua „pentru contră" sau „de acord".



5. „Căraba" cu „lula" demontată (FL. 2201/29).

Țeava secundă, „de acord", este mai lungă, prelungindu-se în josul carabei cu o ieșitură cilindrică de 11 mm.

Caraba, Nicolae Nemeș-Munteanu o face „cam de 20 cm[lungime]; nu-i esact...". Măsurătorile noastre au arătat că în realitate ea este mai scurtă : incluzînd cei 20 de mm ce vin în interiorul suportului carabei, cît și cei 11 mm ce reprezintă prelungirea canalului „de acord", vom avea o lungime totală de doar 170 mm[37].

Țeava de melodie („pentru solo") are 5 găuri pentru degete. Acestea au cratere foarte largi, sub formă de trunchi de con cu baza mare ovală în direcția lungimii tubului. Lărgimea bazei mari a găurilor 1, 2 și 3 este de 10 mm, a găurii a 4-a de 7 mm și, în sfîrșit, a găurii a 5-a de 5 mm.

Operația de tăiere a găurilor pentru degete este extrem de delicată, de ea depinzînd — în ultimă instanță — natura scării cimpoiului. Cu toate acestea, Nicolae Nemeș-Munteanu face găurile după ochi ; erorile se corectează mai apoi, introducîndu-se ceară în craterele găurilor. „Dimensiunile trebe esacte ! Între găuri îi interesu, că una vine mai mică și de ce coboară mai jos vin mai mari și mai apropiate între ele — pentru tonalitate !...".

---

[36] Vezi observația de la nota 15.

[37] B. Bartók, *op. cit.*, p. XXVII, spune că cimpoaiele românești au — față de cel maghiar redat de el la scara 1 : 2 — țevi mai scurte și un acordaj corespunzător mai acut. Faptul se confirmă în cazul de față : caraba cimpoiului maghiar redat de B. Bartók măsoară 26 cm față de 17 lungime cît are al nostru.

Iată ilustrată această ultimă observație în următorul tabel:

Găuri	Distanța dintre găuri (mm)	Mărimea găurilor (diametrul mare) (mm)
5		4,5
	18,5	
4		5
	18	
3		7
	7	
2		12
	6	
1		12

Țeava de melodie a carabei are o singură gaură de acordaj, tăiată în partea de jos a țevii, lateral („c").

Cea de a doua țeavă, țeava de ison a carabei, are o singură gaură pentru deget, de 11 mm, așezată în josul celor de pe țeava de melodie (la 12 mm distanță).

În timpul construcției, caraba este mereu testată: „Trebuie încercată, cu muzîcuțele alea! Să vezi cum cîntă!".

Anciile se numesc — în terminologia informatorului nostru — *muzîcuțe* sau *pișcoanie* („d", „e"): „Muzîcuțe sau pișcoanie — totuna!". Ele se introduc sus, în cele două canale ale carabei; cu cît se introduc mai adînc, cu atît tubul sonor se scurtează și sunetul devine mai acut. De aici una din posibilitățile de acordare ale instrumentului, asupra căreia, de altfel, vom reveni. În afara canalului trebuie să rămînă însă în orice caz o parte a anciei — altfel „pana" acesteia nu mai poate vibra și sunetul nu se mai produce.

Anciile folosite sînt trei: două mai mici la carabă („trebuie să fie pînă la 5 cm"; în cazul cercetat de noi aveau doar 3,5 cm) și una mai mare la tarauz (10 cm; vom reveni la momentul potrivit asupra amplasării acesteia).

Ancia se construiește din trestie. Capătul ei superior corespunde unui internodiu, aici trebuind să fie închis tubul ei cilindric. „Vine tăiată drept, ș-atunș îi fași pana care vibrează ...", adică se taie — la o distanță relativ mică (9—12 mm) față de capătul superior — o lamă dreptunghiulară subțiată; la capătul ei inferior se introduce un fir de ață, pentru a preveni înțepenirea lamei, iar pentru a-i conferi soliditate se leagă același capăt cu ață.

Țeava de ison este continuată, la capătul inferior al carabei, cu o scurtă ieșitură cilindrică, al cărei diametru corespunde cu cel al canalului pe care-l continuă, iar cel exterior, înfășurat în metal, corespunde cu diametrul interior al capătului de sus al „lulei" („3"), care vine aplicată aici.

3. *Lula* (termenul local pentru lulea, pipă) se face „din corn de vită". Cornul este mare: măsoară cca 120 mm, dar i se dă o formă de pipă cu pavilionul larg deschis, așa încît lungimea i se reduce la doar 84 mm, înălțimea pavilionului măsurînd 40 mm; deschiderea pavilionului este ovală,

cu diametrul mare perpendicular pe carabă (50/30 mm). Forma de pipă i se dă lulei în felul următor : „Să fierbe șî să moaie cornu ș-atunș să-ntoarce la obărbanc ...". Pentru a se preveni eventualele crăpături, capătul de sus al lulei se leagă cu sîrmă subțire („f").

Pavilionul lulei are o funcție doar ornamentală ; în locul în care se săvîrșește curbura, țeava interioară este complet strangulată, și — pentru ca etanșeitatea să fie perfectă — se și astupă locul cu ceară („g").

Astfel partea funcțională a lulei — prelungirea canalului țevii de ison a carabei — se reduce la 84 mm, din care trebuie însă să scădem cei 11 mm ai ieșiturii cilindrice din josul țevii de ison, care intră în lulă.

Lula este prevăzută cu trei deschizături de acordaj ce influențează sunetul de ison al carabei : una frontală și două laterale. Cea frontală corespunde deschizăturii de jos a țevii.

De lulă sînt prinse o serie întreagă de elemente nefuncționale, ornamentale (un medalion cu o fotografie de familie, un altul cu o floare de colț, mărgele, panglici), și un singur element funcțional : o sîrmă groasă, răsucită sub formă de cheie, cu ajutorul căreia cimpoierul îndeasă (sau scoate) ceară în găurile de acordaj, cît și în cele propriu-zis destinate cîntării. (vezi fotografia nr. 4).

IV. *Tarauzul* (vezi planșa nr. 3 și fotografia nr. 6) se compune din trei tuburi cilindrice : primul (*suportu*, 1) este legat (intern) de burduf, în interiorul acestuia intrînd doar o mică parte a lui ; într-acesta se intr-o duce al doilea tub (*mijlocu*, 2), care, în partea sa superioară, poartă ancia („a") („are o singură pișcoanie, mai groasă, care dă acompanementu..." ; și, în altă parte : „Are o pîșcoanie mai mare șî mai groasă, care face ca un bondaur..."), iar în partea sa inferioară este subțiat pe o lungime de aproape 10 cm, astfel încît diametrul exterior să intre în cel de al treilea tub al tarauzului (*vîrfu*, 3), de altfel cel mai lung dintre ele.

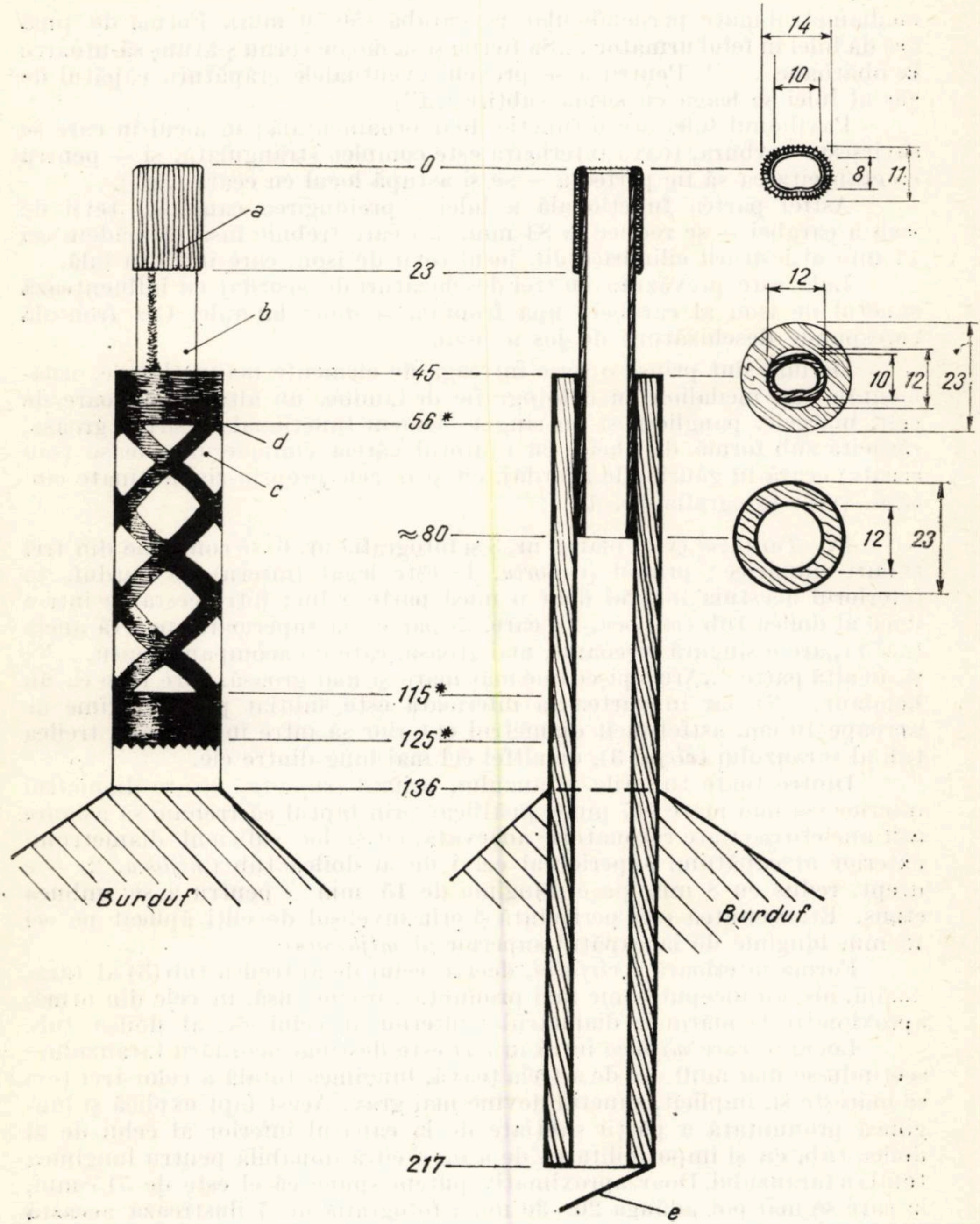
Dintre toate tuburile tarauzului, primul (*suportu*, 1) are diametrul interior cel mai mare (17 mm), justificat prin faptul că trebuie să asigure atît anciei o cavitate rezonatorie adecvată, cît și loc suficient diametrului exterior al capătului superior al celui de al doilea tub (*mijlocu*, 2) — e drept, redus cu 8 mm pe o lungime de 15 mm — pentru a se îmbuca etanș. Etanșeitatea este perfectată și prin învelișul de cîlți aplicat pe cei 15 mm lungime de la capătul superior al *mijlocului*.

Forma interioară a *vîrfului*, deci a celui de al treilea tub (3) al tarauzului, are un început conic mai pronunțat, revine însă, în cele din urmă, aproximativ la mărimea diametrului interior al celui de al doilea tub.

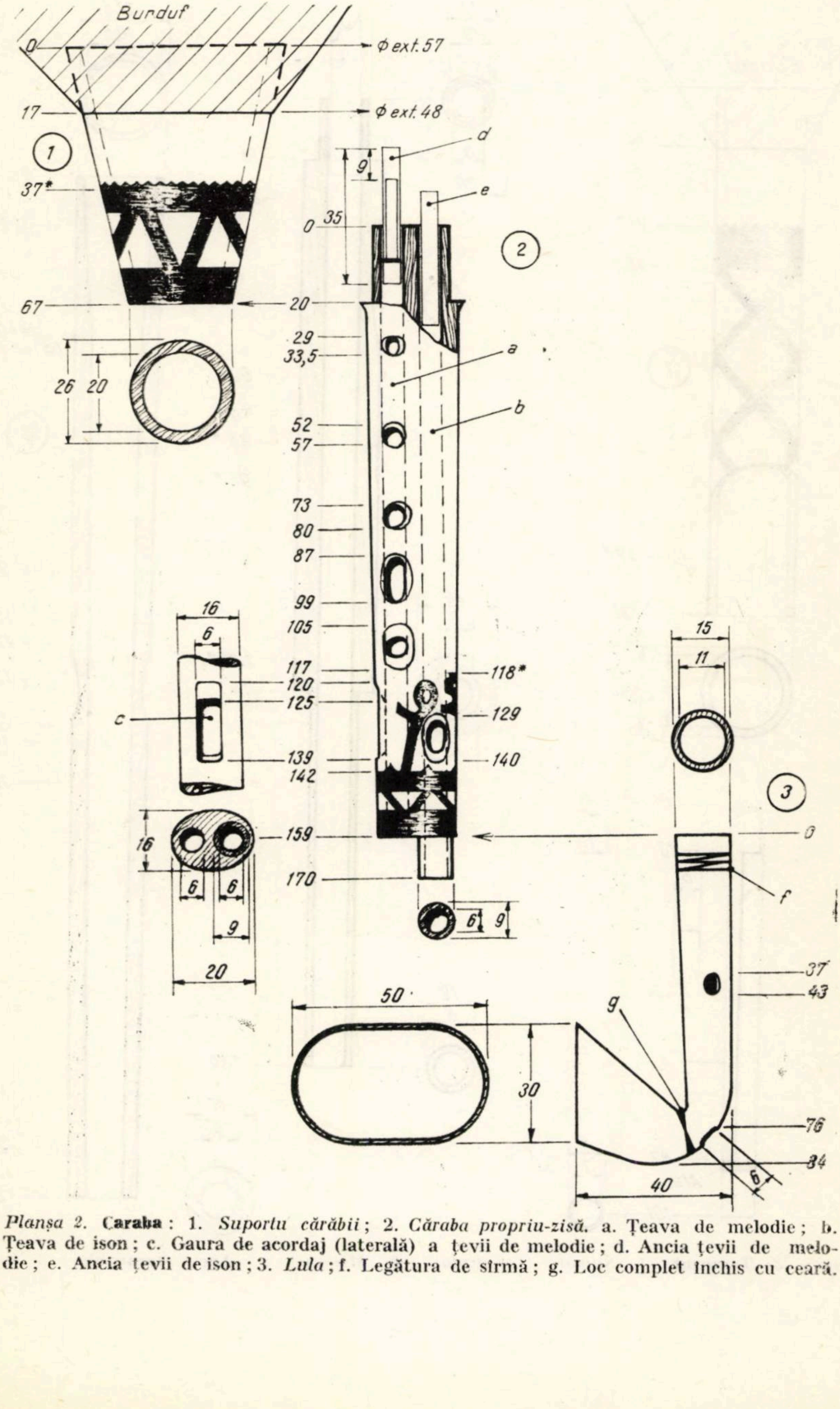
Locul în care *mijlocu* intră în *vîrf* este destinat acordării tarauzului : scoțîndu-se mai mult cea de a treia țeavă, lungimea totală a celor trei țevi se mărește și, implicit, sunetul devine mai grav. Acest fapt explică și lungimea pronunțată a părții subțiate de la capătul inferior al celui de al doilea tub, cît și imposibilitatea de a da o cifră imuabilă pentru lungimea totală a tarauzului. Doar aproximativ putem spune că el este de 515 mm, la care se mai pot adăuga 20—30 mm ; fotografia nr. 7 ilustrează această diferență.

Ferecătura de cositor a tarauzului este în genul celei descrise la sufloni.

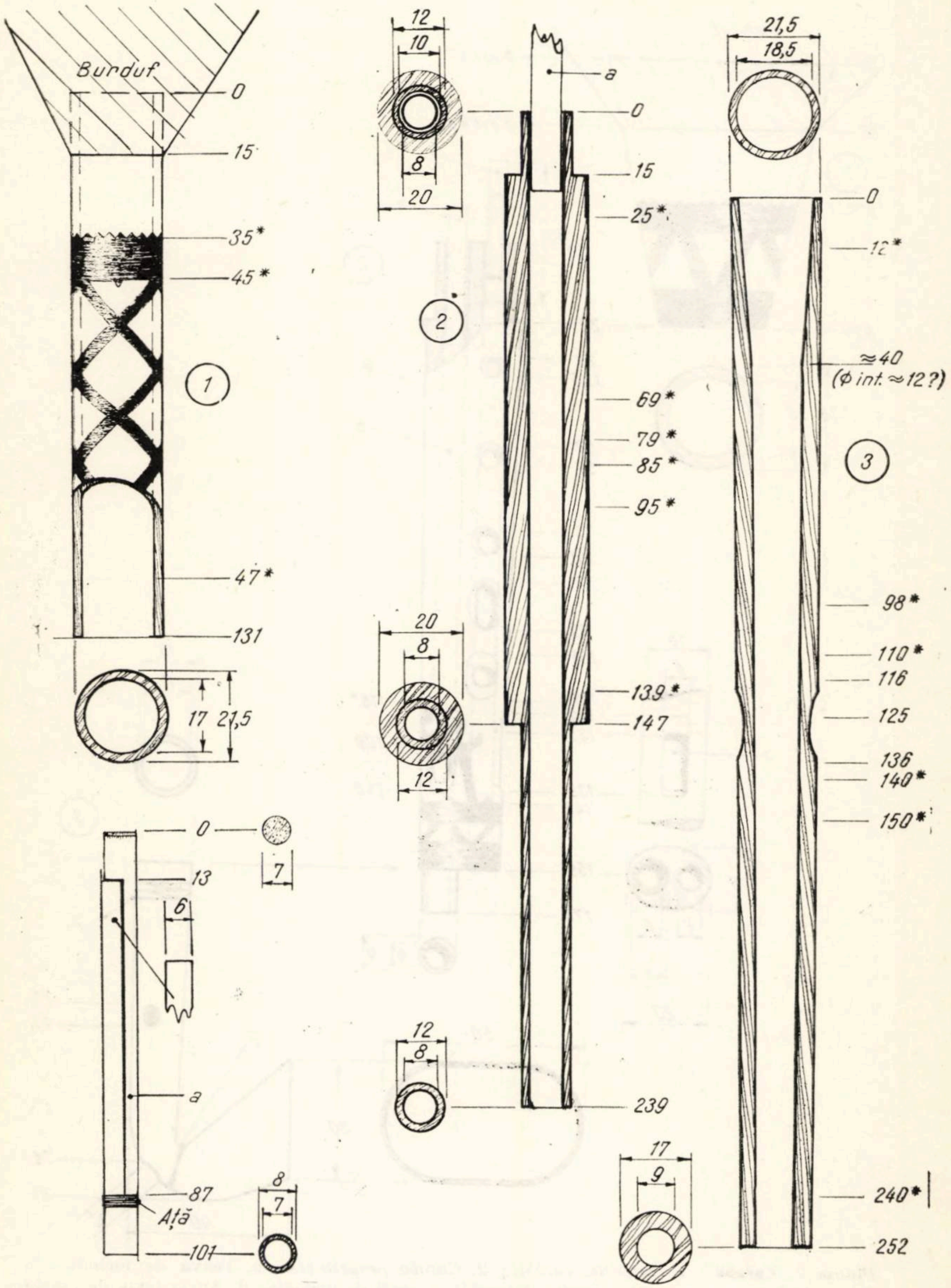
★


14
10
8
11
0
a
23
12
b
45
10
12
23
56*
d
c
≈80
12
23
115*
125*
136
Burduf
Burduf
217
e

Planșa 1. **Sufloniul** : a. Învelișul de cauciuc ; b. Partea tubului confecționată din os ; c. Tubu construit din lemn de prun ; d. Ferecătura de cositor ; e. Supapa. Cifrele reprezintă — la toate schițele — cote măsurate în mm față de un punct notat „O" ; cele însoțite de asterisc (*) vizează cote referitoare la ornamentația exterioară (ferecătura de cositor) și nu elemente de importanță organologică.

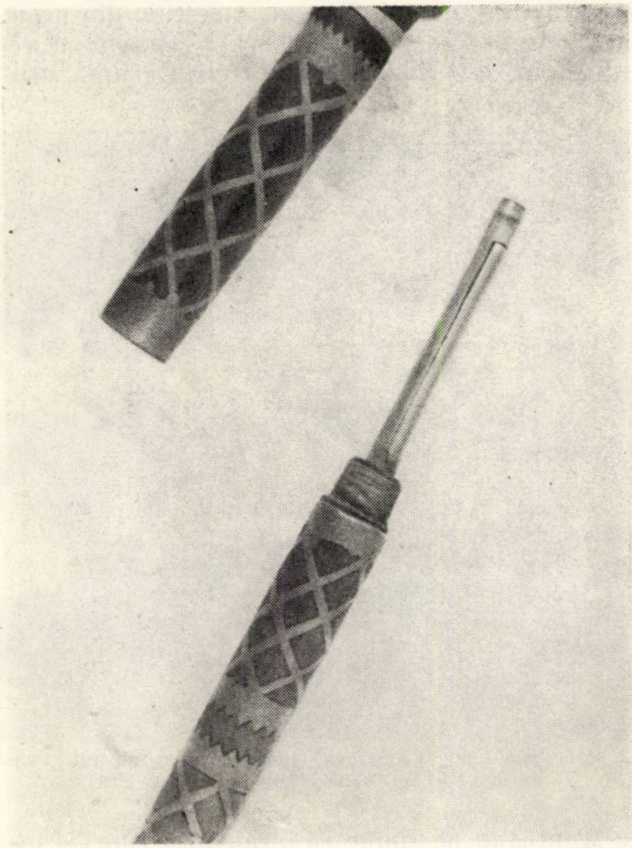

Burduf
0
Φ ext. 57
17
Φ ext. 48
1
37*
67
26
20
d
e
9
35
0
2
20
29
33,5
a
b
52
57
73
80
87
99
105
117
120
125
118*
129
139
142
140
159
170
16
6
c
16
6
6
9
20
6
9
15
11
3
0
f
37
43
50
g
30
76
84
40
6

Planșa 2. **Caraba** : 1. *Suportu cărăbii* ; 2. *Căraba propriu-zisă.* a. Țeava de melodie ; b. Țeava de ison ; c. Gaura de acordaj (laterală) a țevii de melodie ; d. Ancia țevii de melodie ; e. Ancia țevii de ison ; 3. *Lula* ; f. Legătura de sîrmă ; g. Loc complet închis cu ceară.


Burduf
0
15
35*
45*
1
47*
131
17
21,5
0
7
13
6
a
87
Ață
101
8
7
12
10
8
20
a
0
15
25*
2
69*
79*
85*
95*
20
8
139*
147
12
12
8
239
21,5
18,5
0
12*
≈40
(ϕ int. ≈12?)
3
98*
110*
116
125
136
140*
150*
17
9
240*
252

Planșa 3. **Tarauzul** : 1. *Suportu [tarauzului]* ; 2. *Mijlocu* ; a. Ancia tarauzului ; 3. *Vîrfu.*

În timpul cîntatului, cimpoiul este ținut puțin înclinat sub brațul stîng, care exercită o presiune continuă asupra burdufului, canalizînd aerul spre cele două tuburi sonore (caraba și tarauzul). În dreptul brațului vine partea burdufului ce corespunsese cu spatele iedului; ca atare, cele trei țevi ocupă o poziție cît se poate de convenabilă cîntării: sufloniul (implantat în burduf la deschizătura corespunzătoare piciorului drept al iedului) vine în partea superioară, în dreptul gurii executantului; caraba (aplicată pe burduf în locul în care a fost gîtul iedului) vine înainte, în dreptul pieptului executantului, permițînd acoperirea comodă a găurilor ei cu degetele ambelor mîini (cu stînga găurile 5—4—3, și cu dreapta 2—1 și gaura țevii de ison [38]; astfel, inelarul drept acoperă gaura țevii de ison, mijlociul mîinii drepte gaura 1 și arătătorul de la aceeași mînă gaura 2; găurii 3 îi revine inelarul, găurii 4 mijlociul și găurii 5 arătătorul mîinii stîngi); tarauzul (corespunzînd pe burduf locului în care a fost piciorul stîng al iedului)



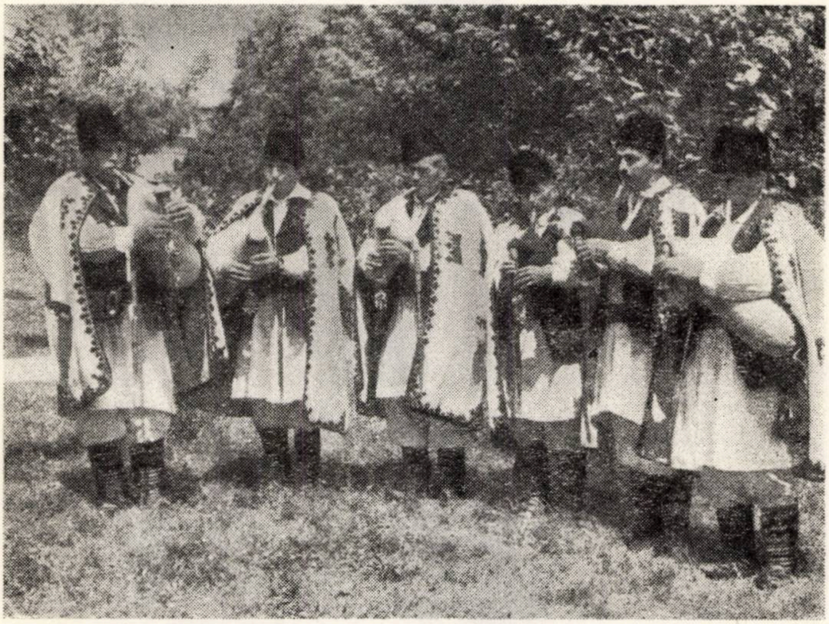
6. „Tarauzu": „Suportu" și o parte din „Mijloc" (cu ancia montată). (FL. 2201/32).

---

[38] Este de altfel poziția obișnuită a mîinilor la cîntatul din clarinet, saxofon, torogoată etc. Nicolae Nemeș-Munteanu cîntă cu mîna stîngă sus și cu dreapta jos la toate instrumentele de suflat cu care l-am înregistrat: clarinet, torogoată, fluier mic cu dop și șase găuri.

atîrnă liber în jos, în partea dreaptă a executantului (vezi foto nr. 1).

Probabil că amintitul sistem de aplicare al țevilor pe burduf a dus la o răsucire — e drept, nu însemnată — a burdufului în dreptul carabei și la poziția atîrnată a tarauzului. Trecerea acestuia din urmă peste umăr, așa cum în mod obișnuit se poate observa la cimpoierii vecinilor noștri imediați din vest, nu este obișnuită. Întrebat asupra acestui element,



7. Echipa de cimpoieri din Cornereva, județul Caraș-Severin. Primul din stînga : Nicolae Nemeș-Munteanu (FL. 2187/35).

Nicolae Nemeș-Munteanu ne spune că tarauzul se ține,, și jos și pă umăr, [dar] mai mult jos...". Faptul este confirmat și de observațiile noastre în timpul cîntării atît a lui Nicolae Nemeș-Munteanu, cît și a întregului grup de cimpoieri din Cornereva (vezi fotografiile nr. 1 și 7).

Față de ținuta descrisă a instrumentului, observăm unele abateri în sînul însuși al grupului de cimpoieri (vezi fotografia nr. 7). Astfel, doi executanți țin burduful sub brațul drept, unul din ei avînd tarauzul trecut peste mîna stîngă, dar totuși atîrnînd ; un altul cîntă cu mîna dreaptă sus și cu stînga jos[39].

Înainte de *a umfla* cimpoiul, instrumentistul răsucește burduful imediat deasupra carabei, cît și deasupra tarauzului. În acest fel, burduful este umflat mai repede și fără sunete colaterale nedorite.

---

[39] Nu știm dacă faptul este legat de o eventuală construcție inversă a carabei acestui cimpoi (respectiv țeava de ison în dreapta și cea de melodie în stînga) ; fotografia Fl. 2188/1, care-l reprezintă pe acest informator singur, nu dă deslușirile necesare, iar la data cercetării am trecut faptul cu vederea.

Operația imediat următoare este *acordarea* celor două țevi ale carabei între ele, cît și acordarea tarauzului în raport cu acestea.

Întîi se acordează caraba. Avînd toate cele cinci găuri ale țevii de melodie astupate și singura gaură a țevii de ison deschisă, intervalul obținut trebuie să fie o primă perfectă (poziția 1). Închizîndu-se gaura țevii de ison, se va auzi cvarta perfectă inferioară (poziția a 2-a). Pentru acordaj : a) se scot, respectiv se introduc mai adînc anciile în cele două țevi ale cărabei (,,La cărabă-s două muzîcuțe, două pișcoanie de trestie ; una pentru solo șî una pentru acompanement... Împing pe una, una o mai scot, pînă iese tonu [d^2—a^1]...") ; b) se introduce (sau se scoate) ceară în gaura de acordaj a țevii de melodie, în cele trei găuri de acordaj de pe lulă, cît și în singura deschizătură pentru deget a țevii de ison.

Cîntînd un fragment de melodie (scara este un element abstract ce nu face parte din patrimoniul de cunoștințe al instrumentistului popular !), cimpoierul își dă seama de treptele ce sună fals, îndreptînd situația prin adăugare (sau înlăturare) de ceară la gaura respectivă.

Tarauzul se acordează în raport cu caraba : se lungește sau se scurtează țeava de burdon prin scoaterea (sau introducerea) *vîrfului* mai mult în țeava de *mijloc* a tarauzului, pînă cînd acesta sună cu două octave perfecte mai jos față de carabă (în poziția 1).

Este poate locul să arătăm că de folosirea cerii de albine la acordarea cimpoiului este legată legenda instrumentului. Credința în elementele ei superstițioase fiind astăzi desigur abandonată, legenda este concepută acum ca o simplă povestire ce cucerește prin ineditul ei. Iat-o relatată de Nicolae Nemeș-Munteanu :

,,Șimpoile, se vorbește din bătrîni, că ar fi făcutie din partea lu ghiavolu. Pentru că capra, s'zice c-ar fi din parte lu ghiavolu ; șî din burduf de ied îs făcutie ! Cu toate [acestea] ghiavolu n-o reușît pînă nu s-a-mprumutat la Dumnezeu la șeară de albine : nu le-o putut acorda fără șeară de albină...Asta-i povestea șimpoiului...[Fluierul, în schimb,] se vorbește c-ar fi instrument din partea lu Dumnezeu ; [primul fluier a fost] din soc șî cu el s-o cîntat la oi (...Oaia îi socotită în partea dumnezeiască)... și cu șimpoile la capre...".

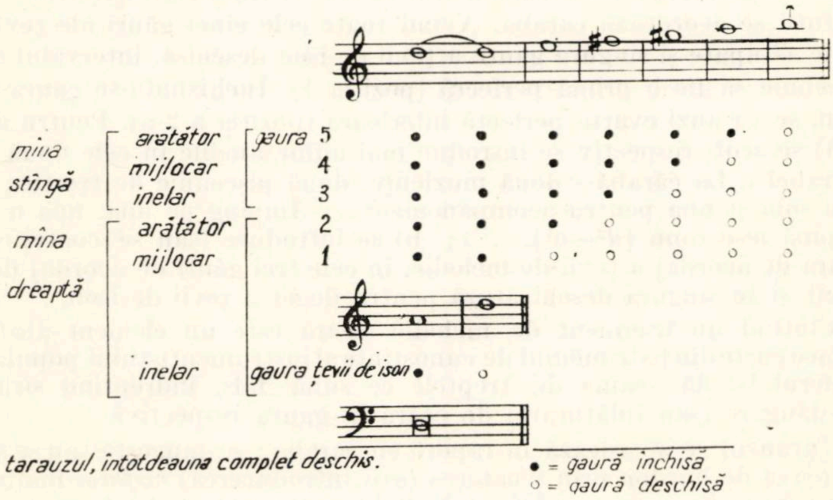
Relatarea lui Nicolae Nemeș-Munteanu nu este singulară ; există multe alte atestări care consună cu aceasta [40].

Revenind la acordarea cimpoiului, observăm că sunetul de burdon al tarauzului formează fundamentul pe care se clădește *scara*, care, la rîndul ei, pornește de la două octave superioare distanță (deci același sunet fundamental) într-o succesiune lidică, în timp ce țeava de ison poate marca fie fundamentala, fie cvarta inferioară a fundamentalei scării (=

---

[40] Pătru Doicu din Cornereva a povestit culegătorului T. Alexandru, în 1946, aceeași legendă (i. 6931), iar Ioan Ichim din Tulcea declară că ,,lumea mai strică la nunți cîte-un cimpoi" din cauza superstiției referitoare la proveniența sa (i. 7925, culegător : T. Gălușcă, 1940). Obîrșia ,,de la satana" a cimpoiului se poate urmări pînă în Suedia, cf. E. Hoffmann Krayer, Hanns Bächtold, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd.VIII, articolul ,,Sackpfeife".

dominanta !). Iată scara (înregistrată pe bandă la mg. 3944 aa și 3945 I a):



Scara majoră de tip lidic, redusă la o sextă mare, aduce cu sine o restrîngere firească a *repertoriului* : nu orice piesă poate fi executată la cimpoi. „Din șimponi nu merg toate care le vrei, numa ce poți cînta la ele”, spune Nicolae Nemeș-Munteanu ; iar despre jocul „Brîu” afirmă : „...La cimpoi nu merge decît un singur fel [adică o singură melodie] de brîu...”.

Poate că posibilitățile reduse ale scării și imposibilitatea executării unui repertoriu cuprinzător au contribuit la înlocuirea relativ bruscă a cimpoiului cu alte instrumente la începutul anilor douăzeci pe la petrecerile populare : cimpoiul nu a avut posibilitatea să satisfacă, cu mijloacele tehnice de care dispunea, cerințele modificate după un repertoriu mult lărgit ale colectivității folclorice. Dar aceasta a fost totodată și cauza păstrării unui repertoriu și a unui stil de execuție bătrînesc la cimpoi. Astfel, inadaptabilitatea cimpoiului a avut drept urmare pozitivă salvgardarea unor vestigii folclorice, care altminteri ne-ar fi parvenit cel mult sub forme mult schimbate.

Dar repertoriul lui Nicolae Nemeș-Munteanu poate fi considerat nu numai tradițional, ci și geograficește restrîns. El însuși accentuează caracterul bănățean al melodiilor sale, amintind că — în decursul deplasărilor efectuate (armată ș.a.) — nu și-a îmbogățit de fel repertoriul de cimpoi. „Eu știu multe să cînt — șî cîntișie șî jocuri populare specific Bănatului...La șimpoi n-am 'vățat în armată nimic ; numa din comună...”.

Spre deosebire de alți cimpoieri, Nicolae Nemeș-Munteanu are un repertoriu bogat ; așa am putut înregistra de la el 4 melodii rubato distincte și 15 melodii de joc [41]. Pe acestea le cîntă, în mod obișnuit, în succesiunea : melodie rubato — melodie de joc, căci, explică el, „aşa s-o cîntat pe la nunţi : după fiecare doină s-o cîntat joc...".

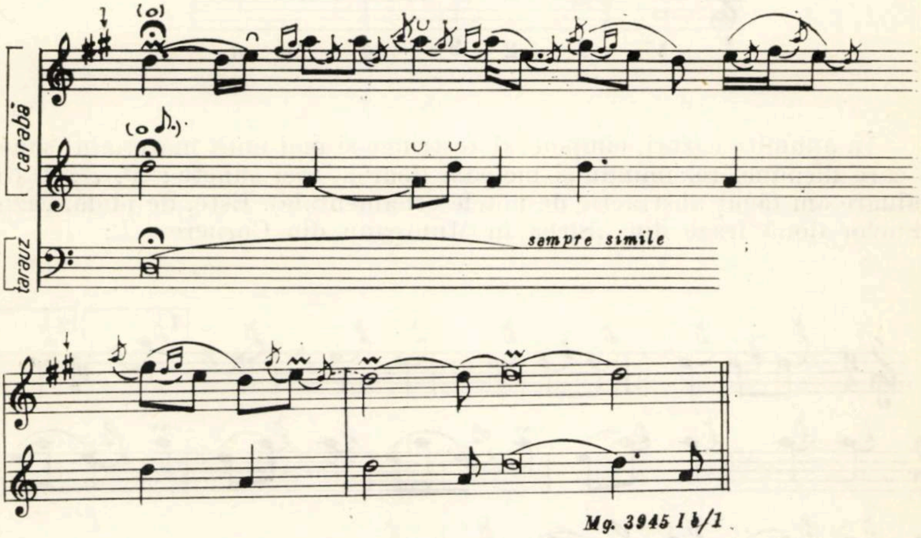
---

[41] Cazuri ale unor cimpoieri ce știau doar una sau două melodii sînt amintite la T. Alexandru, *op. cit.*, p. 86.

Am păstrat desigur aceeaşi ordine în piesa secundă redată la sfîrşitul acestei lucrări, în *Anexă* („Doina miresii" urmată de „Jocu cătana") ; primul exemplu — „Cîntecu lu Baba Dochia, cînd şi-a pierdut oile" — este în sine o piesă complexă, caracterizată prin alternanţe rubato-giusto[42].

Ambitusul restrîns, de septimă mare, de care dispune cimpoiul, determină instrumentistul să apeleze la un număr redus de formule melodice şi să le îmbine cu fantezie creatoare.

Întinderea de septimă în sine, îmbinarea variată creatoare a unor întorsături melodice restrînse, cît şi existenţa cvartei lidice creează — în piesele rubato — atmosfera de doină, chiar dacă acest gen poate fi întîlnit astăzi în Banat doar în mod excepţional. Iată în acest sens un fragment din cîntarea pe care Nicolae Nemeş-Munteanu a intitulat-o „De-aş trăi ca frunza-n vie" :



Mg. 3945 I b/1

Avîntul ce porneşte de la treapta 1 şi conduce melodia spre cvintă, urmînd apoi formule melodice restrînse, bazate pe alternanţa unor trepte apropiate, insinuează de asemenea stilul de doină.

Nicolae Nemeş-Munteanu nu utilizează însă toate cele 6 trepte de care dispune cu aceeaşi valenţă. În acest sens se poate spune că :

a. Scara melodiilor cîntate de informatorul nostru are întotdeauna drept fundamentală pe d^2.

b. Structura scării se conturează în general în jurul a doi piloni (d^2 şi a^2), urmîndu-le, ca importanţă, e^2, fis^2 şi gis^2 ; h^2 (întotdeauna urcat) primeşte numai arareori un loc important în scară (şi atunci îndeosebi în melodii ce vădesc un caracter mai nou), rolul lui fiind mai ales ornamental (apogiatură) şi de subliniere ritmică.

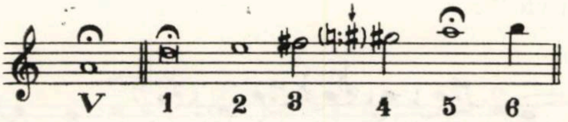
---

[42] Vezi G. Habenicht, *Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile. Geneză, evoluţie, tipuri*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 13, 1968, nr. 3, p. 235—250.

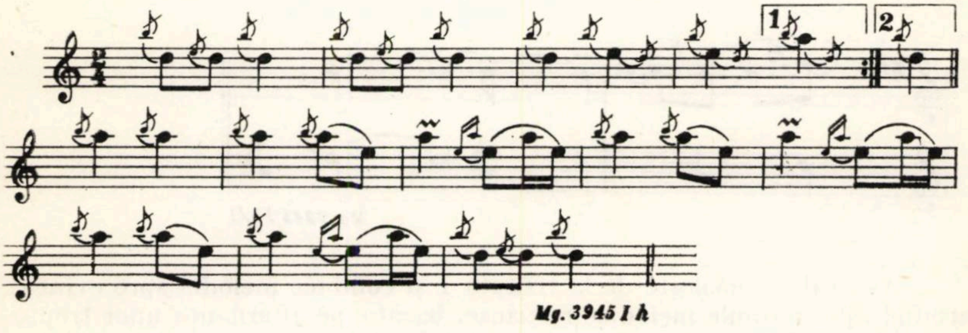
c. Modificări (coborîri) ale treptelor prin acoperirea incompletă a găurilor nu sînt des uzitate. Doar *gis*^{2} este uneori coborît la *g*^{2}, alteori sunetul rămîne nedefinit între ele. O singură dată am găsit treapta a 3-a coborîtă în mod deliberat de la *fis* ^{2} la *f*^{2} prin acoperirea incompletă a găurii a 2-a (măsura a 6-a din „Cîntecu lu Baba Dochia...", vezi *Anexa*).

d. Sunetul *a*^{1}, emis prin închiderea singurei găuri pentru deget de pe ţeava de ison, capătă adeseori importanţă în sublinierea fundamentalei *d*^{2}.

Ca atare putem nota — eşalonînd importanţa treptelor — scara în felul următor :



În anumite cazuri, cimpoierul restrînge şi mai mult materialul sonor de care dispune, rezumîndu-şi melodia doar la trei sunete : *a*^{2}, *e*^{2}, *d*^{2} (în evaluare am făcut abstracţie de notele ornamentale). Este, de pildă, cazul primelor două fraze din „Sîrba lu Munteanu din Cornereva" :

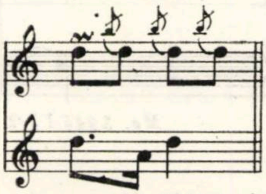


Mg. 3945 I h

Un alt element, care îngreuiază execuţia la cimpoi a unor melodii de cîntece rubato din repertoriul contemporan, constă în faptul că majoritatea acestora au o osatură „major-minoră", respectiv cadenţează final la relativa minoră, ceea ce în Banat ia aspectul specific al aşa-zisei cadenţe finale pe treapta secundă, simţită însă drept cvintă a acordului de dominantă. Or, este evident că, în cazul unei asemenea cadenţări, o disonanţă nu poate fi evitată : ea se va produce fie între treapta a 2-a (*e*^{2}), cîntată pe ţeava de melodie, şi treapta 1, emisă atît de ţeava de ison a carabei (*d*^{2}), cît şi de tarauz (*d*), ori, dacă pe ţeava de ison se va cînta cvarta inferioară a fundamentalei (*a*^{1}) şi se va obţine astfel consonanţa dintre cele două țevi ale carabei (a^1-e^2), fundamentala tarauzului (d) va disona totuși cu treapta a 2-a (e^2) cîntată pe țeava de melodie[43].

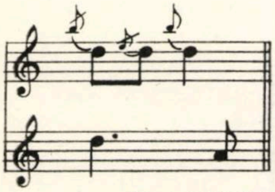
Nicolae Nemeș-Munteanu rezolvă dilema, evitînd, pe cît posibil, acest tip de cadență. În piesele sale rubato nu găsim niciunde vreo cadențare pe treapta secundă, iar în melodiile de joc, pe care le avem înregistrate de la el, apare rar.

Cele mai multe cadențe sînt pe treapta 1 (d^2), creînd, prin uniformitatea și deasa lor revenire, o atmosferă monotonă, nu lipsită de farmec arhaic :



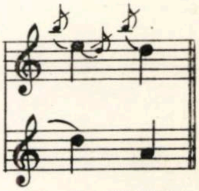
Mg. 3945 I f/2

Țeava de ison cîntă în atari cazuri tot sunetul d^2 ; trecerea (mai ales pe o subdiviziune slabă a ultimului timp) la a^1 are sens anacruzic pentru următorul rînd melodic, frază sau semifrază :



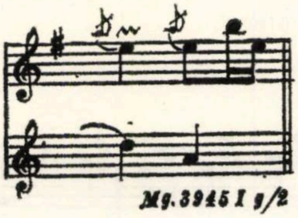
Mg 3945 I h

chiar dacă ia aspectul :



Mg. 3945 I h

Cadența pe treapta a 2-a este întovărășită de cvinta ei inferioară la țeava de ison, adesea însă întîrziată, ca în exemplul următor :



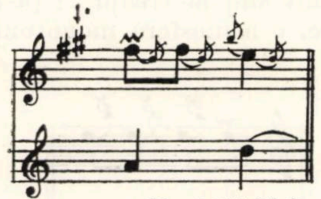
Mg. 3945 I g/2

Intenția de a marca și ritmic cel de al doilea timp al măsurii este evidentă aici.

---

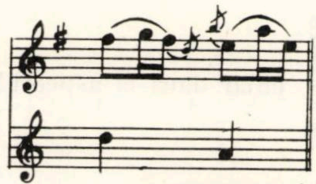
[43] T. Alexandru crede totuși că „Cimpoiul cu caraba dublă...a determinat armonizarea «semicadențelor » cu care încheie cele mai multe cîntece bănățene..." (*op. cit.*, p. 87), motivînd presupunerea cu : 1. Intervalul disonant (secundă mare) ce se produce în cazul cîntării concomitente a fundamentalei pe țeava de ison cu treapta a 2-a pe țeava de melodie și 2. Posibilitatea înlocuirii – pe țeava de ison – a fundamentalei cu cvarta ei inferioară, care, consunînd cu treapta secundă de pe țeava de melodie, dă intervalul consonant de cvintă perfectă : fundamentala și cvinta unui virtual acord de dominantă !

Dar putem întîlni şi un caz contrar : acela în care, în pofida oricărei raţiuni armonice, cimpoierul schimbă sunetul ţevii de ison la cadenţa pe treapta a 2-a după cum urmează :



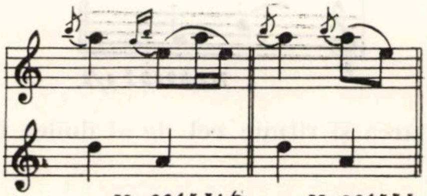
Mg. 3945 I b/2

Just realizată, din punct de vedere armonic, şi insinuînd oarecum „cvinta de vînătoare", este aceeaşi formulă cadenţială în alt loc :



Mg. 3945 I i/2

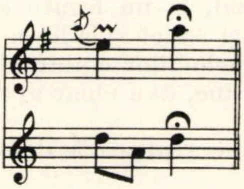
Cvintele paralele de la cîteva formule cadenţiale pe treapta a 2-a nu-l deranjează pe cimpoier :



Mg 3945 I i/2 Mg.3945 I h

Am inclus în exemplificările premergătoare şi formule cadenţiale ale semifrazelor, căci, dacă ne-am fi rezumat doar la sfîrşiturile de frază, numărul cadenţărilor pe treapta secundă s-ar fi redus simţitor.

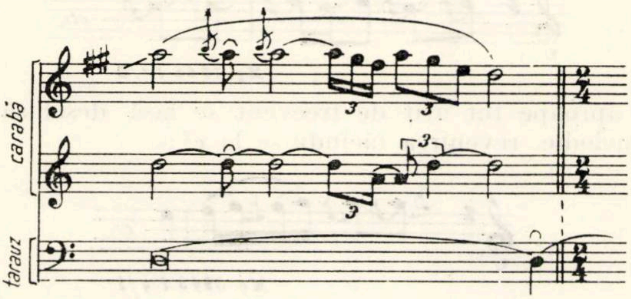
Este de amintit aici că Nicolae Nemeș-Munteanu folosește independent de cadența specifică fiecărei melodii – o anumită formulă de încheere la toate piesele, respectiv treapta a 5-a (a^2) ținută prelung :



Mg. 3945 I g/2

Aceasta are sensul unei încheieri definitive, contrastînd prin înălțime și durată cu sistemul cadențial obișnuit, schițat mai sus. Sensul de încheiere definitivă, care se atribuie primei trepte în mod obișnuit, în contrast cu treapta a 5-a, care ar avea un sens întrebător, deschis, cerînd o urmare, trece aici pe al doilea plan.

Pe de altă parte vom găsi, la începutul fiecărei piese, o formulă melodică cu profil descendent, incluzînd toate sunetele pe care instrumentul le poate emite. Ea pornește de la un prim pilon, treapta a 5-a, pentru a se odihni, în cele din urmă, pe treapta 1 ținută prelung. De abia după această introducere se intră în melodia propriu-zisă. Sensul ei este nu numai o ultimă încercare a instrumentului, ci și o atragere a atenției asupra a ceea ce va urma :



Mg. 3945 I d

Vedem deci orice cîntare încadrată de două elemente cu o semnificație precisă : una anunțînd începutul, cealaltă încheierea comunicării : *Introducere*// Melodie rubato + Melodie de joc //*cadențare finală pe 5.*

Am remarcat un sistem identic și cu altă ocazie, respectiv într-o analiză a semnalelor de bucium, pe care am efectuat-o cu cîțiva ani în urmă [44].

---

[44] Vezi G. Habenicht, *Die Musik der rumänischen Hirtentrompeten*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", Bd. 13, 1967, Teil 2, p. 243–259.

Este știut că intensitatea sunetelor emise de cimpoi este uniformă; spre deosebire de fluier, cimpoiul nu dispune de posibilitatea extinderii ambitusului în altă octavă prin schimbarea intensității suflului. În plus, curentul de aer, care intră fără întrerupere în carabă și în tarauz, ar trebui să ducă, în mod virtual, la un legato continuu, la imposibilitatea cîntării succesive a aceluiași sunet și la lipsa oricărei frazări. Or, lucrurile nu se petrec așa. Frazele melodiilor cîntate la cimpoi apar totuși delimitate, iar sunetele, luate în sine, dau chiar aparența unui staccato pronunțat.

Mijloacele prin care se realizează delimitarea rîndurilor melodice, respectiv a frazelor, sînt :

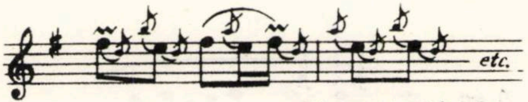
a. Cadențare prelungă, la capătul unui rînd melodic, pe treapta 1.

b. Schimbarea sunetului țevii de ison de pe 1 (d^2) pe V (a^1) cu puțin înainte de a începe rîndul melodic următor, conferindu-i o valoare anacruzică certă.

c. Utilizarea unui sistem de ornamente.

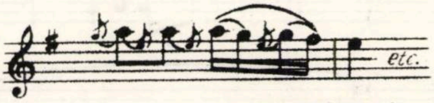
d. Schimbarea formulei ritmice de acompaniament al țevii de ison.

Elementele „a" și „b" pot fi identificate cu ușurință la ambele melodii rubato din *Anexă*; cît privește punctele „c" și „d", deși ele pot fi distinse în ambele melodii de joc din *Anexă*, vom insista întrucîtva asupra lor, căci sistemul de ornamente este folosit nu numai la delimitarea frazelor, ci și a sunetelor în sine, conferindu-le caracterul de emisie staccato. Adesea sunetele sînt delimitate între ele prin revenirea la treapta 1 (închizîndu-se gaura pe care tocmai s-a cîntat, sunetul emis în continuare de țeava de melodie va fi cel al treptei 1, d^2) :



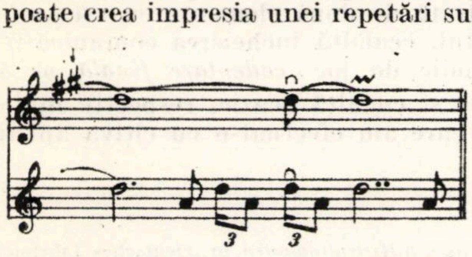
Mg. 3945 I f/2

Poate aproape tot atît de frecvent se lasă deschisă prima gaură a țevii de melodie, revenirea făcîndu-se la e^2 :



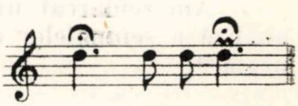
Mg. 3945 I g/1

Dar și închiderea și deschiderea succesivă a găurii de pe țeava de ison a carabei pe fundalul primei trepte ținute prelung pe țeava de melodie poate crea impresia unei repetări succesive a lui d^2. Fragmentul următor :

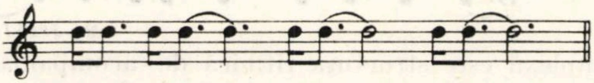


Mg. 3945 I h/1

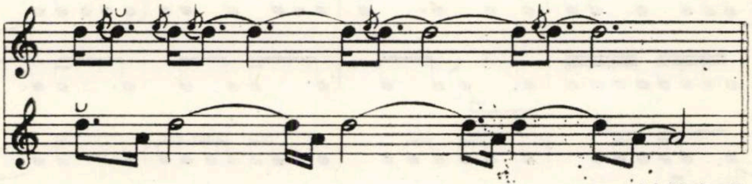
lasă
impresia
certă :



O situație complexă, în care intră în joc atît procedeul repetării sunetului prin intercalarea unei apogiaturi (e^2) cît și prin schimbarea sunetului de pe țeava de ison (a^1 anacruzic — d^2), o exemplificăm printr-un fragment din „Cîntecu lu Baba Dochia...", în care ritmul :



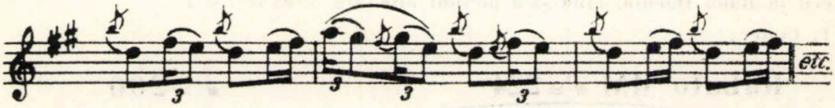
este realizat în felul următor :



Mg 3945 I e/1

Observațiile acestea, extrase din unele transcrieri ale pieselor cîntate de Nicolae Nemeș-Munteanu, consună, de altfel, cu ceea ce ne-a declarat cu ocazia cercetării, anume că melodia o înfrumusețează „cu dreapta mai mult".

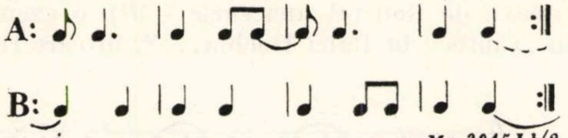
Deosebit de frecvent se apelează în ornamentație la cel mai acut sunet din scară : h^2 (întotdeauna puțin urcat). Prin stridența sa, el desparte nu numai sunetele între ele, dar marchează și timpii măsurii. „Ăsta-i ritmu cimpoiului", declară Nicolae-Nemeș-Munteanu. Din punct de vedere tehnic, sunetul este extrem de ușor de realizat : prin deschiderea găurii 5 („Numa cu primu deget..."):



Mg. 3945 I d

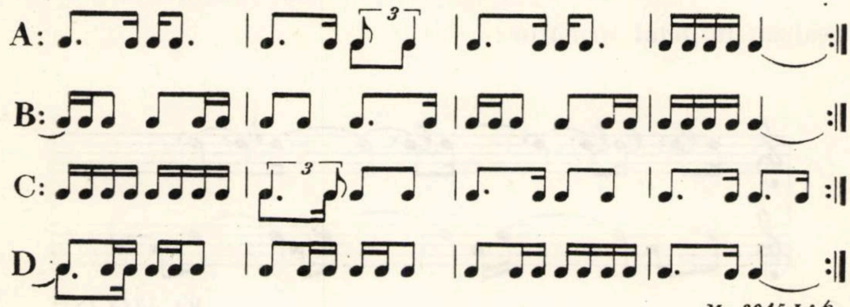
(vezi și „Sîrba lu Munteanu...", mg. 3945 I. h, din care am citat mai sus — al 4-lea exemplu muzical — un fragment elocvent și în această privință).

Observația privitoare la schimbarea ritmului țevii de acompaniament odată cu trecerea la o nouă frază poate fi urmărită în majoritatea melodiilor de joc pe care le avem înregistrate de la Nicolae Nemeș-Munteanu. Prin ea se vădește în mod deslușit preocuparea pentru sublinierea formei muzicale a piesei. Iată, spre exemplificare, structura ritmică a „contrei” ţevii de ison a jocului „Ardeleana de trei”, care are două fraze :



Mg. 3945 I b/2

Mai complexă este structura ritmică de acompaniament la „Hora perina”, care însumează patru fraze muzicale distincte :



Mg. 3945 I f/2

Preocupările armonice, legate de schimbarea sunetului ţevii de ison, au fost amintite cu ocazia trecerii în revistă a cadenţelor. Ele nu sînt însemnate ; în sistemul de schimbare a sunetului d^2 la a^1 şi invers, un rol precumpănitor îl are, oricum, păstrarea regularităţii succesiunii ritmice din fiecare frază muzicală, independent de eventualele disonanţe.

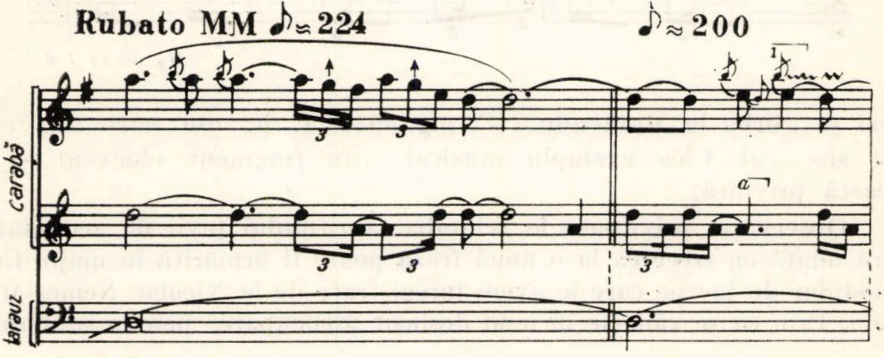
★

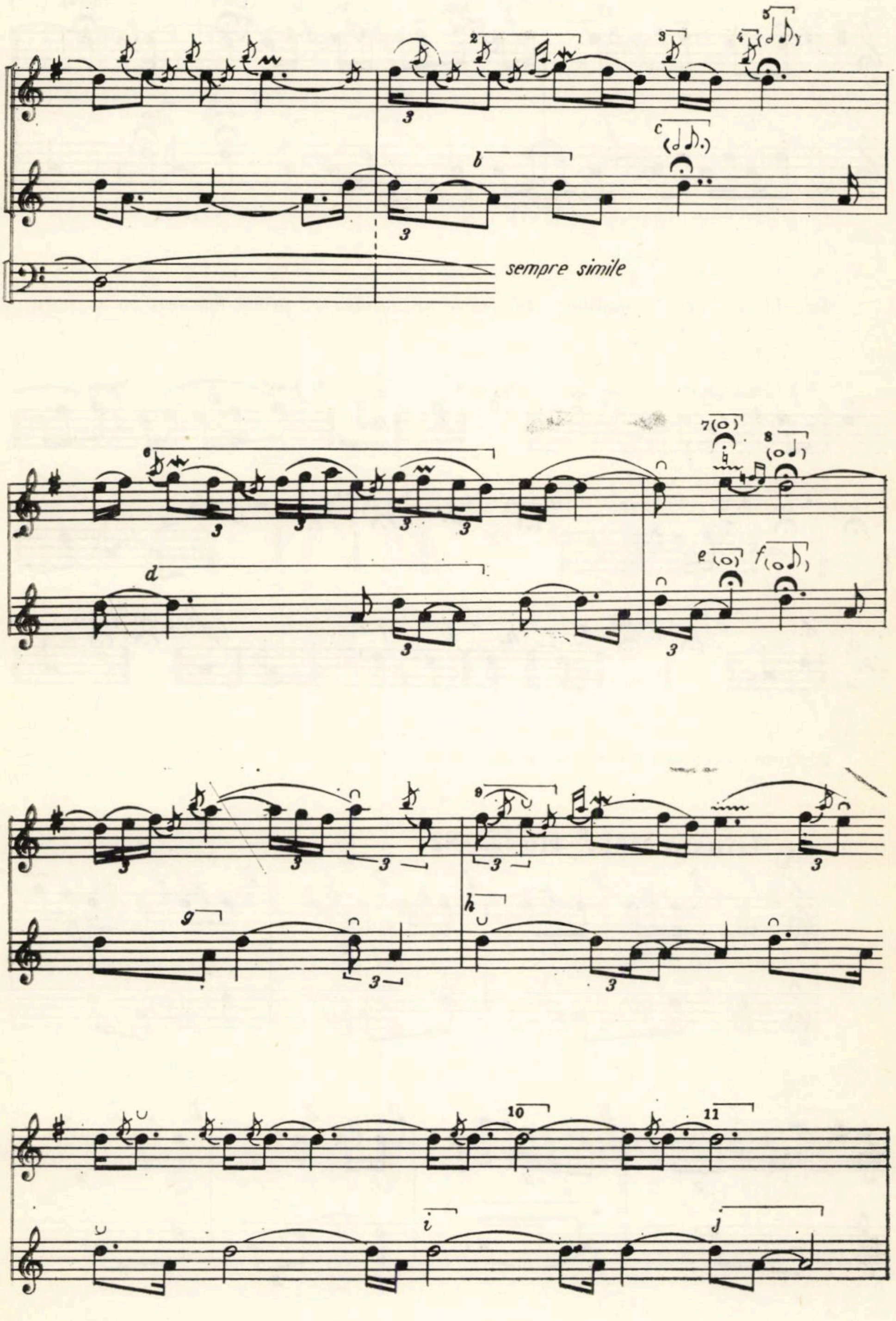
Se cuvine ca — la sfîrşitul acestor rînduri consacrate descrierii unui tip de cimpoi, a modului său de construcţie şi a posibilităţilor sale tehnice şi stilistice — să evidenţiem din nou personalitatea unui artist popular în sensul tradiţional al cuvîntului, care prin arta sa nu numai că ne-a păstrat un tezaur spiritual, dar şi-a pus toată priceperea şi tot entuziasmul în slujba continuării şi pe mai departe a tradiţiei cîntării din acest străvechi instrument popular. Acest artist este Nicolae Nemeş-Munteanu.

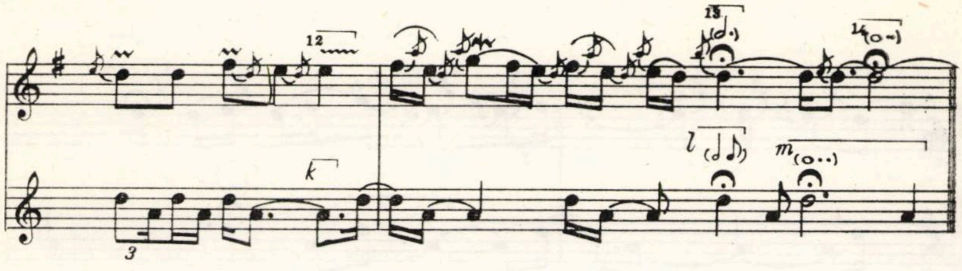
ANEXĂ

I. Cîntecu lu Baba Dochia, cînd şi-a pierdut oile (Mg. 3945 Ie/1 şi 2)

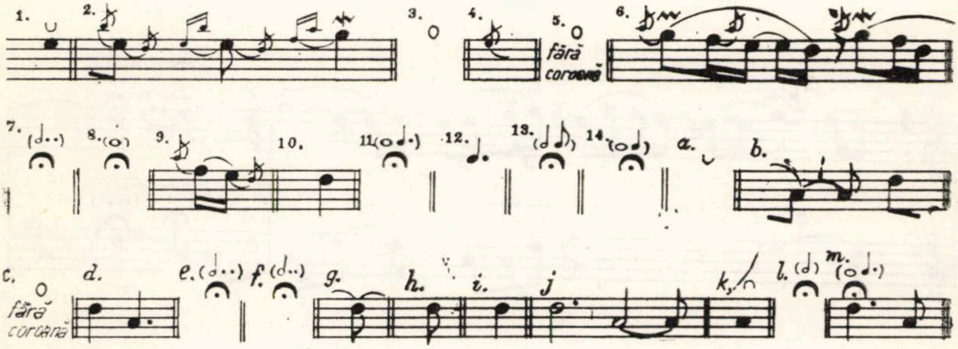
1. Cîntec:



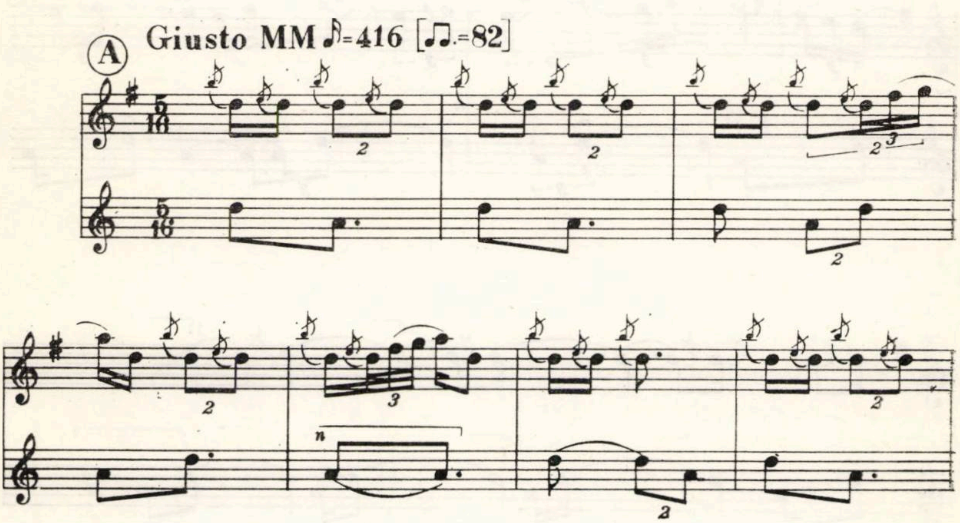

2
3
4
5
b
c
sempre simile
6
d
7
8
e
f
9
g
h
10
11
i
j
3

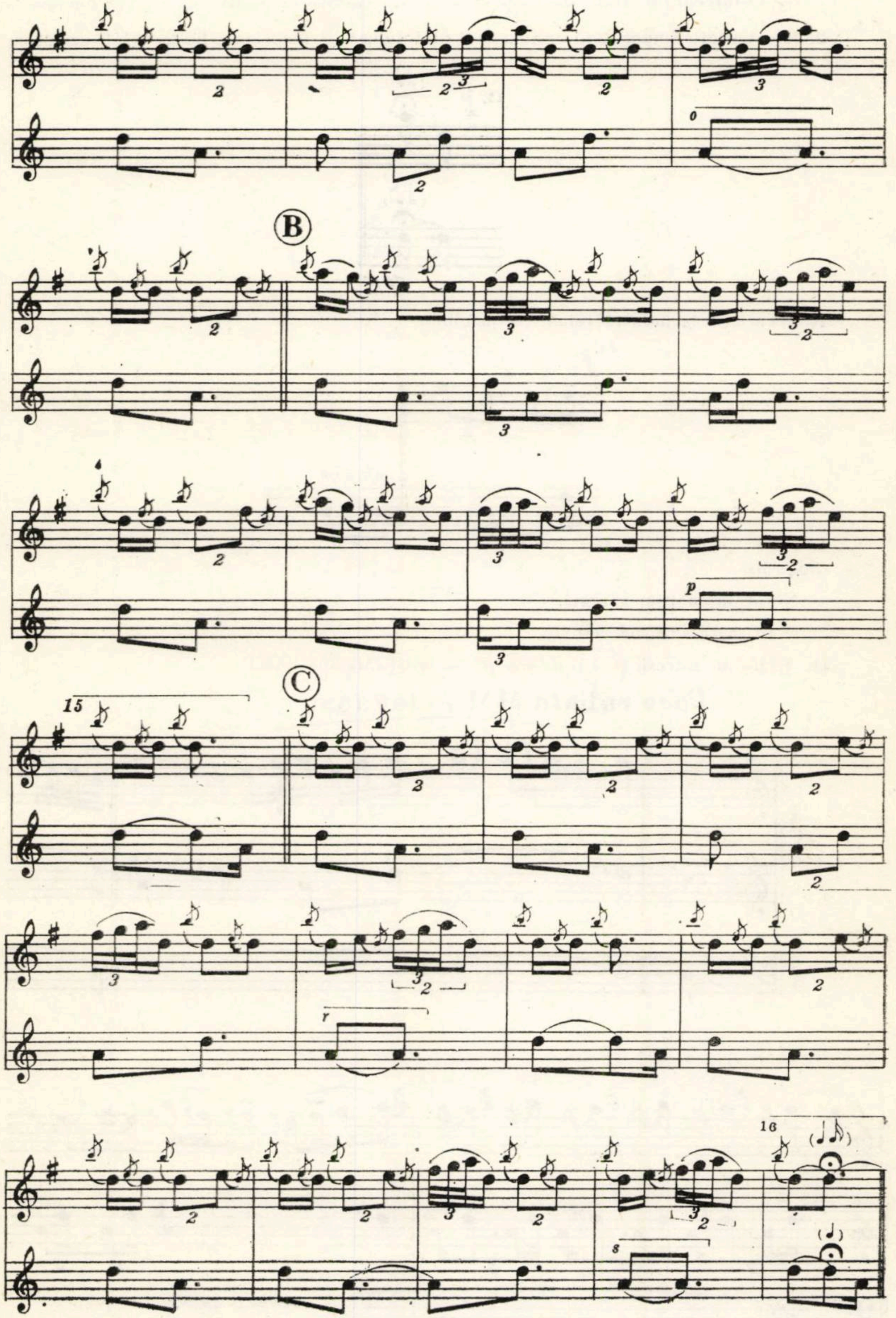

12
13
14
k
l
m
3

Repetă „cîntecul" (omițînd „Introducerea", respectiv prima măsură) cu variațiile:


1.
2.
3.
4.
5.
fără coroană
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
a.
b.
c.
fără coroană
d.
e.
f.
g.
h.
i.
j
k.
l.
m.

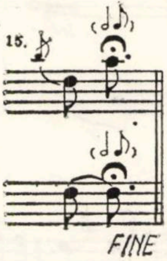
2. Trece direct într-o melodie de **joc**:


A
Giusto MM ♪=416 [♩.=82]
2
3
n

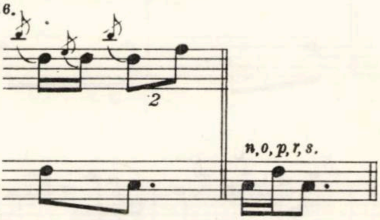

B
15
C
p
16

1. Reia **Cîntecul** (omițînd „Introducerea''), fără variații esențiale. Apoi trece din nou în

2. **Joc**. Variație importantă : reluarea B-ului după C și încheierea lui în felul următor :



Alte variații la această reluare a jocului :



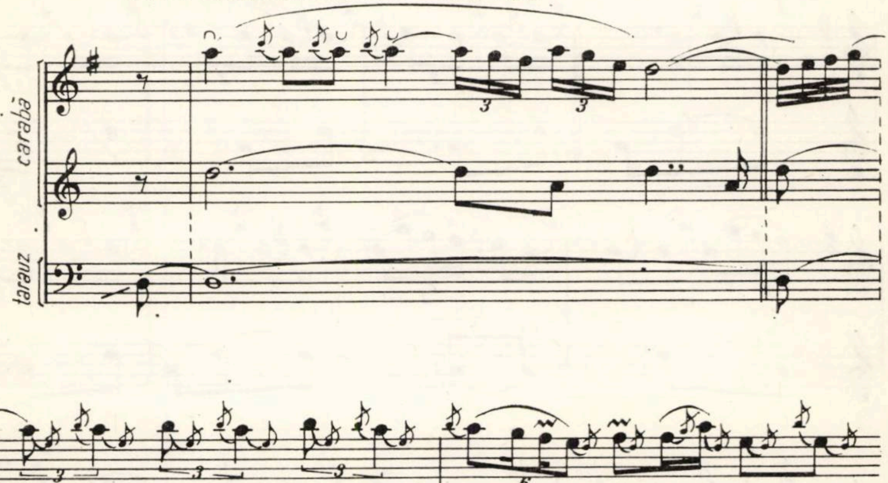
Observații :

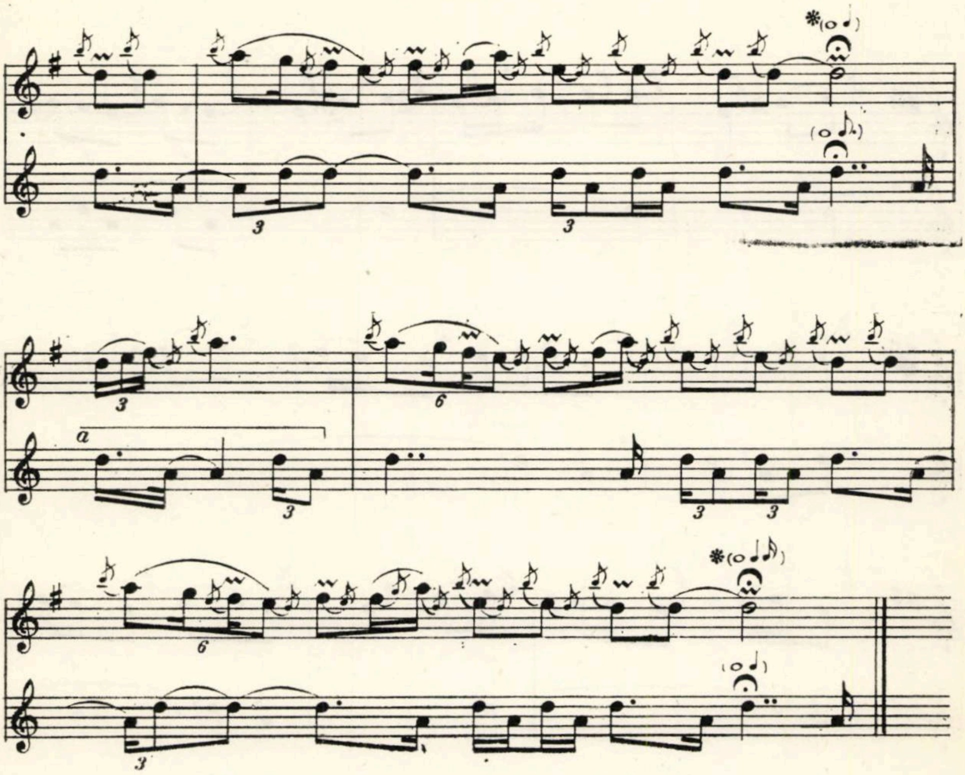
— Notat la înălțimea reală.

— h² în toate cazurile mai sus.

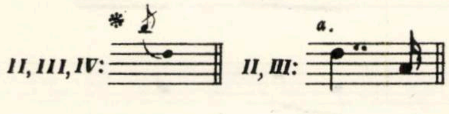
II. 1. Doina miresii (*Cît îi de-aici pîn'la oraș)* (Mg.3945 Ic/1)

Poco rubato MM ♪=160-168


carabă
tarauz
3
6
sempre simile

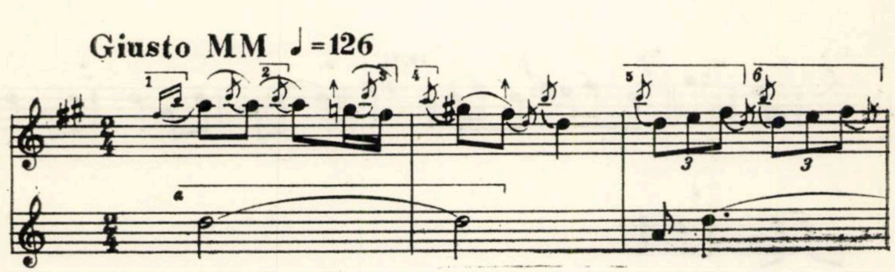


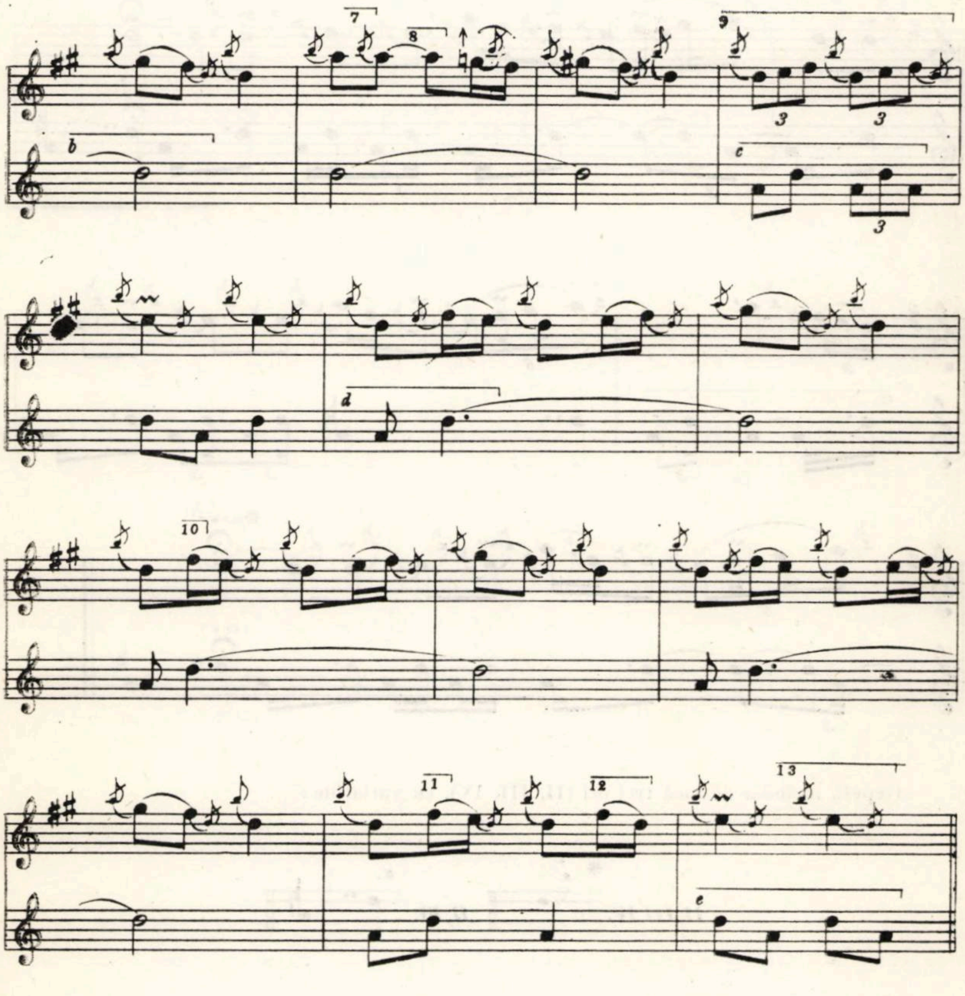
Repetă melodia de încă trei ori (II, III, IV), cu variațiile:


*
II, III, IV:
a.
II, III:

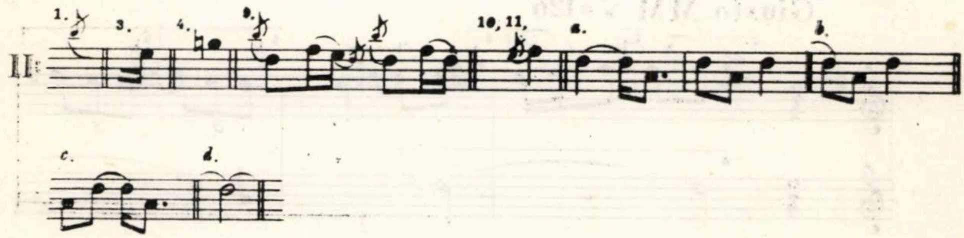
Apoi trece nemijlocit în

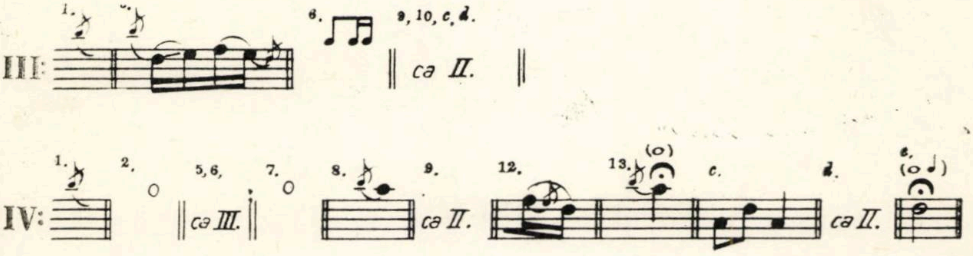
2. **Jocu cătana** (Mg. 3945 Ic/2)


Giusto MM ♩=126
1
2
3
4
5
6
a


7
8
9
3
3
b
c
3
d
10
11
12
13
e

Repetă melodia de încă trei ori (II, III, IV) cu variațiile :


II
1.
3.
4.
9.
10, 11.
a.
b.
c.
d.



Observații :

— Notat la înălțimea reală.

— h^2 în toate cazurile mai sus.

UN JOUEUR DE CORNEMUSE DU BANAT

L'étude présente les résultats d'une recherche concrète, effectuée sur un sujet joueur de cornemuse du sud-ouest de la Roumanie (Banat) et qui, en même temps, construit son propre instrument.

La partie introductive contient, à part une succincte présentation des tendances actuelles concernant l'étude de cet instrument, des données relatives à la condition d'autrefois etàcelle contemporaine de la cornemuse, ainsi que des données sur la manière dont l'interprète a appris à jouer de cet instrument.

La cornemuse analysée est incluse ensuite dans le système de classification des cornemuses roumaines (système établi par T. Alexandru) ; il s'agit d'une cornemuse à double chalumeau et à 5//1 trous pour les doigts (type II. 4). La description des parties qui composent l'instrument (I. Le réservoir en peau de chevreau ; II. Le tuyau porte-vent ; III. Le double chalumeau, ayant un tuyau qui sert à exécuter la mélodie, et un second pour l'accompagnement et IV. Le bourdon) est accompagnée d'esquisses et de photographies, indiquant en même temps de quelle façon chaque élément a été construit.

La sous-division suivante de l'article s'occupe de l'étude des aspects qui tiennent de la technique pour jouer de l'instrument. On discute : la manière de tenir l'instrument et de boucher les trous ; l'accordage des tuyaux et des trous ; le mode de réalisation des sons et l'échelle résultée par l'ouverture progressive des trous ; l'ambitus (septième majeure) et l'importance différenciée de l'échelle ; l'ornementation ; des problèmes de répertoire et de style (problèmes qui dérivent des caractéristiques d'échelle, d'ambitus et d'ornementation) ; le système de structurer la phrase ; le système des cadences ; des intentions harmoniques ; les modalités de structurer le rythme.

Les deux mélodies rubato et les deux mélodies giusto, contenues dans l'« Annexe », servent à illustrer les considérations faites.

ION AURELIU CANDREA *

SABINA ISPAS

Între personalităţile culturale a căror activitate s-a desfăşurat în ultimul deceniu al secolului trecut şi prima jumătate a secolului nostru, Ion Aureliu Candrea deţine un loc, recunoscut fără rezerve, de erudit filolog, interesat de studiul istoriei limbii, dialectologiei, lexicografiei şi bun cunoscător al culturii populare. Cu toate acestea, puţine sînt încercările menite să scoată la lumină această activitate variată, complex orientată.

Studiul de faţă îşi propune să urmărească preocupările de folclorist pe care le-a avut ca profesor la Catedra de dialectologie şi folclor a Universităţii din Bucureşti şi ca membru al Societăţii filologice române [1]. Deosebitele merite ale filologului în studiul limbii, încă insuficient analizate, cad în sarcina cercetătorilor domeniului respectiv.

Iancu Hecht s-a născut la 8 noiembrie 1872, în Bucureşti, ca al treilea copil al tehnicianului constructor Marcu Hecht şi al soţiei acestuia, Rachela.

Urmează liceul ,,Gh. Lazăr'' din Bucureşti, unde, în iunie 1892, îşi trece bacalaureatul, după care se înscrie la Facultatea de litere şi filozofie [2]. Anul înscrierii lui Candrea la facultate coincide cu cel în care B.

---

* Publicat cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la naştere.

[1] Cu toate strădaniile depuse, asemeni celorlalţi cercetători care s-au ostenit pe aceeaşi cale, nu am putut găsi nici un material autograf, cu excepţia cîtorva scrisori adresate lui Ov. Densusianu. Cercetarea s-a bazat pe cursurile litografiate existente în Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, Biblioteca centrală de stat, Biblioteca centrală universitară, Biblioteca Facultăţii de limbă şi literatură română, pe materialele puse la dispoziţie de către colaboratorii prof. Candrea — d-na S.C. Stroescu şi dl. D. Vasiliu, cărora le mulţumesc pe această cale — şi pe volumele sau articolele publicate de autor în timpul vieţii.

[2] *Anuarul Universităţii Bucureşti*, 1924—1937; M. Popescu-Spineni, *Contribuţiuni la istoria învăţămîntului superior. Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti de la început pînă în prezent. Istoric, bio-bibliografie, programe, regulamente*, Buc., Ed. Cultura naţională, 1928, p. 174—176; *Istoria învăţămîntului din România. Compendiu*, Buc., Ed. didact. şi pedag., 1971, p. 212, 318; D. Macrea, *Studii de istorie a limbii şi lingvisticii române*, Buc., Ed. didact. şi pedag., 1965, p. 155—177; Dr. G. Barbu, *I. A. Candrea şi etnoiatria comparată*, în vol. *Despre medicina populară românească*, Buc., Ed. medicală, 1970, p. 297—300; Al. Rosetti, *Cartea Albă*, Buc., 1968, p. 89—93; Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, Buc. Ed. pt. lit., 1968, p. 312—314; I. M. Diaconu, *Bibliografia activităţii lui I. A. Candrea* (lucrare de licenţă 1970, mss), Univ. Bucureşti.

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 4, p. 299—319, Bucureşti, 1972

P. Hasdeu își reia cursul de filologie ,,comparativă''. Are astfel prilejul să audieze prelegerile marelui cărturar, a cărui influență în formarea personalității sale de folclorist este sesizabilă. Student fiind, colaborează la ,,Revista nouă'', pe care Hasdeu o inițiase în 1887, cu studiile *Influența țiganilor asupra literaturii poporane române*[3] și *Poreclele la români*[4]. Preocupări filologice manifestase încă din 1890 cînd, sub pseudonimul Brochet și Senea, publicase un *Dicționar de rime*, ,,[...] lucrare mai mult de paciență decît de erudiție [...] primul în felul său care apare în limba română''[5].

În anul 1896 obține licența în litere, apoi pleacă la Paris, unde frecventează instituțiile de prestigiu de la Sorbona și Ecole Pratique des Hautes Etudes. Renumiți filologi ai vremii își desfășurau atunci activitatea în capitala Franței: G. Paris, A. Thomas, Em. Picot, J. Gilliéron. Specializarea îi este înrîurită astfel de orientarea școlilor filologice ai căror conducători i-am menționat. Timp de trei ani Candrea suplinește pe Em. Picot la Catedra de limbi orientale moderne. (Prof. Picot ținuse la Paris, în urmă cu cîțiva ani, un curs de folclor românesc, în care analizase, ,,ca text'', basmele lui D. Stăncescu.) Acum îl cunoaște pe Ov. Densusianu, de care va fi legat mulți ani prin colaborări meritoase. Asocierea numelor celor doi filologi, cu preocupări înrudite mărturisite, s-a făcut totdeauna, citat fiind Densusianu ca teoretician și conducător. Candrea, inclus în ,,școala folcloristică'' de la ,,Grai și suflet'', îl secondează cu autoritate. Colaborarea celor doi nu înseamnă aservire de idei, ci concordanță, acceptare reciprocă, strădanie comună. Buletinul Societății filologice, amintind comunicările ținute în cadrul ședințelor de lucru, îi menționează în numeroase rînduri drept coautori: Candrea-Densusianu, *Vieața în munți a românilor și albanesilor reflectată în limbă*, *Îndrumări pentru cercetările dialectale*, *Asupra transcrierii textelor vechi* etc.[6].

Posesor al unui titlu de doctor în litere, obținut la Paris[7], Candrea, înapoiat în țară, ocupă întîi un post de profesor de limba franceză, la Gimnaziul ,,Frații Buzești'' din Craiova — acum publică o traducere a *Georgicelor* lui Vergiliu —, apoi, profesor în București, la Liceul ,,Mihai Viteazul''. În 1913 este numit conferențiar la Catedra de filologie romanică, unde era profesor Ov. Densusianu. Cu acest prilej ține lecția de deschidere din 19 noiembrie 1913 referitoare la *Straturi de cultură și straturi de limbă la popoarele romanice*[8]; docent în specialitatea filologie romanică în 1916, conferențiar definitiv în 1922, devine profesor titular al Catedrei de dialectologie și folclor la 2 iulie 1927[9]. Numirea ca profesor la Universitate se leagă astfel de înființarea definitivă și specializată a unei catedre care urmărea inițierea studenților în studiul fenomenului culturii populare; un studiu făcut cu autoritate și orientat, care să înlăture diletantismul de orice fel din cercetare. Chiar dacă în ansamblul activităților sale preocupările legate de această disciplină nu ocupă locul principal, cursurile, articolele apărute în periodicele vremii, precum și volumele editate, ilustrează prezența unui efort conștient de punere la curent cu bibliografia de specialitate română și străină, adoptarea unei metode de culegere științifică, introducerea unei discipline de lucru filologică, binevenită în studiul folclorului [10]. La acea dată apăruse cea mai mare parte a colecțiilor importante ale folclorului românesc. Tot mai mulți oameni de cultură erau atrași de vastul cîmp de investigare și de posibilitățile de teoretizare pe care le oferea folcloristica. Contemporan cu I. A. Candrea, la Catedra de istorie a literaturii române a lui I. Bianu, D. Caracostea începe, în 1923, conferința Istoria literaturii moderne și folclor. În 1930 preda la Catedra de geografie generală, antropologie și etnografie prof. S. Mehedinți. Pe lîngă Seminarul de filologie romanică, al cărui director era Ov. Densusianu, funcționa Institutul de filologie și folclor, cu publicația periodică ,,Grai și suflet'', în paginile căreia Candrea semnează diferite colaborări. Climatul în care se desfășura activitatea conducătorului Catedrei de dialectologie și folclor romanic era propice dezvoltării acestor preocupări. În anul 1938 Universitatea dă decretul de retragere a lui Candrea. La 15 sept. 1950 moare la Paris.

---

[3] ,,Revista nouă'', an. VII, 1894, nr. 2, p. 64—74.

[4] Ibidem, an. VII, 1895, nr.-ele 8—12, p. 295—307, 358—364, 405—414.

[5] *Dicționar de rime, conținînd toate cuvintele românești așezate după rimă și accent în ordine alfabetică* de..., Buc., Ed. Pinath, 1890, p. 5.

[6] ,,Buletinul Societăței filologice'', an. II, 1906, p. 11, 18; an. III, 1907, p. 17. În 1916 Candrea publică *Psaltirea scheiană comparată cu celelalte psaltiri din sec. XVI și XVII, traduse din slavonește. Edițiune critică* de ..., vol. I—II.

[7] Teza de doctorat: J. A. Candrea-Hecht, *Thèse présentée pour le doctorat: Les éléments latins de la langue roumaine. Le consonantisme*, Paris, 1902.

Formele românești pe care Candrea le citează în lucrare sînt transcrise fonetic.

[8] Publicat în ,,Viața nouă'', an. IX, 1913, dec.

[9] M. Popescu-Spineni, *op. cit.*, p. 174.

Debutul preocupărilor de folclorist ale lui Candrea îl constituie articolul publicat în ,,Revista nouă'' cu titlul *Influența țiganilor asupra literaturii poporane române*. Pornind de la principiul că cel ce vrea să cunoască influența ,,ce a exercitat-o un popor asupra altuia'' trebuie ,,să cunoască bine aceste două popoare și caracterele care le apropie sau le deosibesc pe unul de altul'', autorul tratează documentat problema apariției țiganilor în Europa, a originii lor, atestarea acestora în Țările Române, prezența lăutarilor țigani aici. Tematic, articolul se încadrează discuției purtate de oamenii de cultură ai acelui sfîrșit de veac, preocupați de metoda de culegere a folclorului, tipul de informatori acceptați, autenticitatea materialelor culese. Candrea aderă punctului de vedere al lui Xenopol, care nu-i considera pe lăutarii țigani depozitari de autentic popular românesc, interpreți capabili să recreeze piese cu certă valoare estetică. Ulterior problema s-a clarificat altfel de cum o văzuse Candrea. Rolul lăutarilor țigani în vehicularea, îmbogățirea și chiar supraviețuirea unor specii folclorice este, credem, o realitate demonstrată. În această situație se găsesc balada și cîntecul de lume, specii care au căpătat o individualitate bine definită, în limita unor proporții pe care cercetarea contemporană le-a precizat. Unele specii, dispărute din repertoriul folcloric al satului românesc, cum este paparuda, au fost preluate de țigani. Studiul rămîne numai o erudită demonstrație, adusă în slujba unei teze desuete.

---

[10] Cursurile ținute de Candrea tratează, în majoritate, probleme de interes larg filologic, utile, în egală măsură, și unui folclorist specializat: *Cours complet de grammaire roumaine*, Paris, 1900, Buc., 1927; *Curs de limba albaneză*, Buc., 1914—1915, litogr.; *Principii de dialectologie cu privire specială la dialectele românești*, Buc., 1919—1920, litogr.; *Elemente de origine dubioasă sau necunoscută în limba română*, pr. I—II, Buc., 1926—1927, litogr.; *Introducere în studiul toponimiei, cu privire specială asupra toponimiei Olteniei și Banatului*, Buc., 1927—1928, litogr.; *Raporturi între limbă și cultură*, Buc., 1929—1930, litogr.; *La grammaire et le lexique du manuscrit d'Oxford de la Chanson de Roland*, Buc., 1930, litogr.; *Limba albaneză în raporturile ei cu limba română*, Buc., 1930—1931, litogr.; *Probleme de toponimie*, Buc., 1930—1931, litogr.; *Elemente latine dispărute din limba română*, Buc., 1932, litogr.; *Lumea basmelor*, Buc., 1932, litogr.; *Elemente de toponimie cu privire specială la toponimia Olteniei*, Buc., 1932—1933, litogr; *Viața cuvintelor*, Buc., 1932—1933, litogr.; *Privire generală asupra folclorului român în legătură cu al altor popoare*, Buc., pr. I 1933—1934, pr. a II-a 1934—1935, litogr.; *Principii de toponimie cu privire specială la toponimia Olteniei și Banatului*, Buc., 1935—1936, litogr.; *Onomastica română cu privire specială la onomastica Olteniei*, Buc., 1935—1936, litogr.; *Cercetări privitoare la lingvistica balcanică*, Buc., 1935—1936, litogr; *Folklor medical comparat*, Buc., 1937—1938, litogr.

• • Citările bibliografice pot fi îmbogățite cu materiale nedepistate încă, o bibliografie completă a lucrărilor lui neexistînd deocamdată.

Aceeași revistă îi publică în 1895, în mai multe numere, *Poreclele la români*[11]. De egal interes lingvistic și folcloric, rămîne și astăzi sursă de informare.

Aceste prime lucrări menționate sînt rezultatul vădit al influenței exercitate de studiile universitare și nu dovedesc cu nimic o cunoaștere directă a fenomenului culturii populare. Cercetările ulterioare asupra istoriei limbii, dialectologiei, care au necesitat anchete de teren[12], materialele primite ca răspuns la chestionarele lansate, contactul direct cu informatorii îl apropie, pe alte coordonate, de creația folclorică.

Activitatea sa se desfășoară în limitele consemnării fenomenelor observate, cu preocupări constante de comparativism pe plan romanic și lărgit european, accentuînd acele tradiții cu originea în antichitatea latină. Nu manifestă interes pentru ,,textul'' popular, nu face analize pe marginea lui și nu urmărește geneze motivice, așa cum au făcut alte personalități contemporane lui.

Demonstrațiile se bazează pe fapte de cultură, studiate din perspectiva incipientă a antropologiei culturale. Nu este un teoretician; temperament pozitiv, fără înclinație spre speculații estetice, își achită obligațiile și își satisface propria curiozitate științifică — ampla bibliografie consultată o dovedește —, căutînd să trezească interesul auditorilor și lectorilor săi prin relatarea concretă, bogată în amănunte atractive, a faptului folcloric.

În 1897, în lecția inaugurală de la Facultatea de litere din București, vorbind despre obiectul și metoda filologiei, Ov. Densusianu cerea oricărei cercetări serioase de istorie a limbii și literaturii să se reazeme pe ,,ceea ce numim filologie, deoarece, [...] cine nu are o educațiune filologică suficientă, nu va fi în stare niciodată să deie ceva mai original și mai durabil într-o ramură cum este acea cultivată de noi [...]; studiile de istoria limbei au ca bază știința filologică" [13]. Mai tîrziu, preocupat de orientările noi în cercetările filologice, va considera că ,,de o parte studiul limbii din punct de vedere estetic, de alta apropierea lui de folclor — din considerațiuni ducînd, prin antiteză, cînd la limba celor culți, cînd la a celor simpli — , acestea sînt alte două directive de care filologia nu poate rămîne străină" [14].

---

[11] ,,Revista nouă'', an. VII, 1895, nr-ele 8—12. Tot în 1895 articolele, reunite, dau volumul *Poreclele la români*, Ed. libr. Socec et comp.

[12] Într-o scrisoare adresată lui Ov. Densusianu, din 20 iulie 1905, citim: ,,N-am cercetat pîn'acum decît un singur sat, Cuptoare, unde am găsit cîteva lucruri interesante. Între altele forma *bardzoș* pentru barză, cei ce-mi confirmă faptul bănuit de mult, că un sunet al substratului iliric apropiat de δ s-a păstrat la albanezi ca δ, iar la români trecut la *dz* (cf. madzăre, dzară, viedzure etc.)...'', în B. A. R., inv. 72511—72557, mss. Corespondența purtată cu Densusianu dezvăluie asemenea aspecte ale muncii lui Candrea. Nu discutăm valoarea științifică a informațiilor transmise, ci numai calitatea de document relevant pentru preocupările filologului.

În 1913, I. A. Candrea, de la catedra aceleiași facultăți, va prezenta conceptul de filologie, a cărei sferă de investigare, lărgită dincolo de studiul gramaticii textelor, al criticii și istoriei literare, ,,trebuie să îmbrățișeze toate manifestațiunile spiritului unui popor, vieața lui socială sau individuală, sentimentele și ideile lui, dar numai întrucît acestea se oglindesc în limba și literatura lui" [15]. Ideea, sub aceeași formă, este reluată în cursul *Raporturi între limbă și cultură*, ținut în anul universitar 1929—1930, și completată cu evidențierea rolului psihologiei în studiul limbii : ,,. . . În studiul limbei psicologia are menirea să ne arate legile care cîrmuesc evoluțiunea spiritului unui popor, nu însă în acțiunile lui, ci așa cum se oglindește în felul lui de a se exprima, în graiul lui. Cultura și desvoltarea graiului sînt destul de strîns legate între ele spre a fi, în practică, nedespărțite". Filologia contribuie la ,,risipirea întunerecului care învălue trecutul poporului de care se ocupă", la reconstituirea stării culturale a unui popor ,,în diferitele epoce pentru care nu există relațiuni sau monumente istorice"[16]. Recunoaștem aici idei aparținînd acelei direcții etnopsihologice care, de la Hasdeu, cucerise tot mai mulți adepți în cultura română [17].

Candrea acordă interes unui anumit capitol al culturii populare, orientîndu-se, în primul rînd, spre acea categorie de fenomene conținută în credințe, obiceiuri, legende.

Cercetarea nu se poate face la întîmplare și fără obiect. Trebuie întreprinsă de către specialiști, care să studieze materialul comparativ cu al acelor popoare cu care românii au venit cîndva în contact direct, dar și al celor cu care nu s-au întîlnit niciodată, specialiști care să și clazeze acest material. Este adeptul inovațiilor și al curajului aplicării noului în munca de cercetare, deoarece ,,o știință n-ar putea progresa fără să încerce mereu ipotese nouă".

Ca și cuvintele, credințele pot fi moștenite de la strămoșii tracoiliri sau latini, împrumutate de la neamurile cu care românii au venit în atingere, pot fi contaminări, creații proprii sau ,,de natură antropologică'' care ,,au încolţit în mod spontan'' la fiecare popor în parte. Credinţa după care nu este bine să iasă o femeie torcînd cu furca la cîmp sau în grădină pentru că atrage asupra acelor locuri neplăceri se întîlneşte, citată de Pliniu în *Istoria naturală*, la romani şi în zilele noastre la Abruzzi, în Italia. O credinţă de felul acesta ,,este o moştenire directă foarte preţioasă, din comoara de credinţe a vechilor romani''.

---

[13] Ov. Densusianu, *Opere*, v. I, Buc., 1968, p. 13—14.

[14] *Ibidem*, p. 46.

[15] *Straturi de cultură și straturi de limbă la popoarele romanice, lecțiune de deschidere la Facultatea de litere din 19.XI.1913*, în ,,Viața nouă", an IX, 1913, dec.

[16] *Lucr. cit.*, p. 9, 20, 19.

[17] În 1893, în ,,Revista critică literară", care apărea la Iași, Ov. Densusianu publica *Literatură populară din punct de vedere etnopsihologic*, din care cităm : ,,. . .Literatura populară a unui popor se poate studia sau pentru a urmări originea creațiunilor literare de această natură, filiațiunea dintre ele și transformările succesive pe care ele le-au suferit sub influența împrejurărilor de loc și timp, sau pentru a o pune în serviciul psihologiei, căutînd de a afla starea sufletească a acelora care au dat naștere unei asemenea literaturi. . . Dacă vrem să studiem și să analisăm organisațiunea mintală a unui popor, aceasta n-o putem face decît examinînd în prima linie grupul întîi de creațiuni literare populare, acelea anume care și-au luat nascere din propriul geniu al poporului. . ." (p. 147—148).

Credinţele privitoare la cutremur sînt formate din elemente comune tuturor popoarelor şi sînt, în linii generale, de natură antropologică [18]. Materialul de comparat este selectat din credinţele şi obiceiurile popoarelor : francez, italian, german, rus, bulgar, sîrb, anticii babilonieni, egipteni, latini, greci, chinezi etc.

În nr. 121 al ziarului ,,Adevărul literar şi artistic'', din martie 1923, Candrea publică primul articol din seria care va închega ulterior volumul *Iarba fiarelor. Studii de folklor*. Întîlnim aici o primă încercare de definire a folclorului ca ,,suma interpretărilor pe care le dă poporul fenomenelor naturii şi, în genere, tuturor celor văzute, auzite sau simţite de dînsul, care frămîntă imaginaţia-i bogată, care se strecoară în sufletu-i simplist şi pe care creieru-i naiv le înregistrează şi le răstălmăceşte exteriorizîndu-le prin graiu şi prin cîntec, prin datine şi obiceiuri, constituie o enciclopedie sui generis — enciclopedia sufletului poporului — folklorul'' [19]. *Dicţionarul enciclopedic ilustrat*, apărut în Editura Cartea Românească, în 1932, dă folclorului o definire mai lapidară, cu o cantitate de informaţie sporită : ,,Folklor : termen creat pe la jumătatea secolului trecut, din cuvîntele engleze folk «popor » şi lore «ştiinţă », spre a designa totalitatea credinţelor, datinelor, obiceiurilor păstrate în popor, precum şi literatura populară (cîntece, balade, proverbe, rime copilăreşti etc.), transmise pe cale orală, din tată în fiu, din generaţie în generaţie'' [20]. Conceptul acesta, deşi nu evidențiază totalitatea trăsăturilor specifice fenomenului, privește folclorul drept ,,cultură populară'', deschizînd o sferă largă de cercetare tuturor celor ce se interesau de istoria culturii. Aceste concepții ce se păstrează și se transmit nu sînt ,,niște fosile, ci[. . .] niște organisme vii care și-au păstrat structura primordială din timpurile cele mai îndepărtate, cînd abia se zămislise omenirea și cînd civilizația nu-și înjghebase măcar primul leagăn''. Folcloristul are sarcina de a le scoate la lumină și a le studia[21].

---

[18] ,,De vreo treizeci de ani încoace s-a publicat — şi mai ales la noi — atîta materia cu privire la credinţele şi superstiţiile poporului, încît a sosit, cred, momentul să se înceapă în mod serios, şi nu de către diletanţi nepregătiţi, clasarea şi studierea credinţelor poporului român cu acelea ale altor popoare, şi anume cu acelea cu care Românii au venit cîndva în atingere, sau chiar cu ale acelora cu care nu au avut niciodată vre-un raport direct...'' (*Cu privire la originea credinţelor populare*, în ,,Viaţa nouă'', 1919—1921, p. 61). Vezi şi : ,,Adevărul literar şi artistic'', (*A. L. A.*), S. III, an. IV, nr-ele 121, 122, 1923 ; *Iarba fiarelor. Studii de folclor*, Buc., Ed. Cultura naţională, 1928, p. 8, 15—16 ; *Privire generală asupra folclorului român în legătură cu al altor popoare*, Curs litogr., Buc., 1933—1934, p. 26, 27, 30, 32, 33.

[19] *Iarba fiarelor*, p. 7; *Privire generală...*, curs 1933—1934, p. 11—12.

[20] *Dicţionarul enciclopedic ilustrat ,,Cartea românească'', Partea I: Dicţionarul limbii române din trecut şi de astăzi de I.-Aurel Candrea. Partea II: Dicţionarul istoric şi geografic universal de Gh. Adamescu*, Buc., Ed. Cartea românească, 1932, p. 505. Tot în paginile dicţionarului, Candrea defineşte *basmul* — ,,Povestirea unor întîmplări închipuite, în care fapte vitejeşti şi isprăvi minunate sînt săvîrşite de feţi-frumoşi cari, luptîndu-se cu zmei şi cu balauri, îi biruiesc în cele din urmă, ajutaţi fiind în întreprinderile lor de zîne, de cai năzdrăvani etc.'' — şi *balada* — ,,În literatura română, ca şi în cea germană ori engleză, se înţelege prin acest cuvînt o poezie epică de întindere mai mică ; în literatura franceză termenul se aplică şi la compuneri poetice cu caracter liric ; în vechea literatură franceză, denumirea aceasta era dată unei mici poeme compuse în patru strofe, din care cele 3 dintîiu aveau toate acelaşi număr de versuri (8 sau 10, mai rar 12) iar cea de-a patra, compusă din 4 versuri, era ca un fel de încheiere sau adresă în care ne făcea cunoscut personagiul căruia erau adresate versurile ; ~ populară — poezie epică de creaţiune populară şi transmisă din gură în gură, din timpuri mai mult ori mai puţin îndepărtate ; subiectul acesteia e istoric sau legendar ; la români, genul acesta e reprezentat prin numeroase creaţiuni : eroii, ale căror fapte vitejeşti se celebrează, sînt personagii cunoscute în istorie, ca Neagoe Basarab, Ştefan cel Mare, Constantin Brîncoveanul etc., sau haiduci, ca Bujor,

Afirmația este discutabilă ; fără a atribui folclorului rolul de conservator, prin excelență, al tradițiilor și antichităților populare, exemplele analizate de autor, folosite pentru comentariu (credințe și obiceiuri vii, dar neintegrate într-un sistem de viață și gîndire contemporan), sînt totodată argumente pentru o mentalitate arhaică, cu firul evoluției rupt.

Diferențiem două sfere de interes care-l solicită ca folclorist : credințe, obiceiuri și legende — legate de sărbători de peste an, rituri de fertilitate, cosmogonie, personaje mitice etc., și medicină populară — originea bolilor, remedii, farmacopee populară etc. Tematica menționată constituie obiectul prelegerilor universitare ținute între anii 1933—1935, 1937—1938. Selectiv, materialul va intra în volumul editat în 1944, *Folklorul medical român comparat*. (Volumul include și materiale din prelegerile cu conținut larg lingvistic, precum și fragmente din studii și articole anterioare.)

Atunci cînd este posibil, Candrea își însoțește cercetarea de savante demonstrații etimologice, urmărește evoluțiile posibile ale sensurilor pe care le capătă, în diverse ipostaze, cuvintele analizate [22]. Asemeni savantului filolog M. Gaster, introduce în circuitul comparativ legende rabinice

---

Corbea, Jianu etc., pentru cari poporul are o deosebită admirațiune ; alte balade cuprind fapte imaginare, supranaturale ori superstițioase, cum sînt ,,Soarele și Luna'', ,,Inelul și năframa'' etc., și acestea, de fapt, nu sînt decît basme versificate. Melodie ce însoțește un text epic sau melancolic'' (p. 114).

Am reprodus citatele de mai sus pentru a ilustra locul pe care l-a rezervat autorul noțiunilor ce ne interesează în dicționarul amintit. Lista poate fi completată cu definirea dată ielelor, p. 599, moroilor, p. 801 etc.

[21] ,,Generațiunile trecute ne-au transmis — nouă, ca și altora — fie prin viu grai, fie prin scriitori, toate sau numai în parte, comorile graiului cu ajutorul căruia tălmăceau lucrurile, faptele, sentimentele pe care voiau să le exprime. Dar toate concepțiunile acestor generațiuni : despre viață și despre moarte, despre cer și pămînt, despre bine și rău, toate credințele și îndoielile care s-au strecurat și s-au încuibat în nenumăratele cute ale sufletului lor au rămas acolo ascunse, nescoase la lumină și neprihănite de condeiul scriitorilor care s-au perindat pînă la noi. Omului de știință, în cazul de față folkloristului, îi incumbă datoria să le smulgă din ascunzișul lor, să le studieze și să lămurească norma lor tainică'' (*Folklorul medical român comparat*, Buc., Ed. Casa școalelor, 1944, p. 9). Vezi și : A.L.A., S. III, an. IV, 1923, nr. 121 ; *Iarba fiarelor*, p. 8 ; *Privire generală*. . ., Curs. . .,1933—1934, p. 10 ; *Folklor medical comparat*, Curs litogr., 1937—1938, p. 27.

[22] ,,Să ne ocupăm mai întîi de numele vîlvă, pe care noi îl cunoaștem cu un înțeles cu totul deosebit. Se zice : «s-a făcut vîlvă mare », adică faimă, zgomot mare în jurul numelui cutare sau în jurul faptului cutare. Nu oricine s-ar gîndi că însemna la început «mag »[. . .]; să citiți Tetraevanghelul lui Coresi[. . .] «venit-au vlahvele », singurele cu înțelesul de «magi ». Cuvîntul vine din vechiul slav *vlahva*, care însemna același lucru ; . . . nu se pronunța *vlahvă*, ci se pronunța *valhvă* și de la grupul *lh* s-a ajuns la *vîlvă* și încetul cu încetul, printr-o evoluție semantică ușor de explicat, a ajuns să însemneze un anumit geniu, o ființă mitologică între magul (vrăjitorul) și o ființă mitologică cu puteri supranaturale. . .'' (*Privire generală*. . ., Curs, 1933—1934, p. 244).

sau apocrife, sugerînd, nu legături ci căile de pătrundere și difuzare a acestora în aria europeană.

În numărul al doilea al ,,Noii reviste române'', din 1900, Candrea publică studiul *Caloianul*, redactat în același an, la Paris (capitolul riturilor de invocare a ploii îl interesează deosebit; amintește obiceiul ,,sulul'' practicat în Muntenia și va face chiar o analiză, bazat pe conceptul de magie imitativă, a practicii paparudei). Împreună cu articolul din ,,Viața nouă'' *Cu privire la originea credințelor populare* [23], de materialele publicate în ,,Adevărul literar și artistic''[24]—acestea din urmă concepute ca știință popularizată — și, parțial, de studiul *Tabu în limbă* [25], articol de ,,folclor lingvistic'', cum îl caracterizează autorul, va da naștere, în 1928, volumului *Iarba fiarelor*, subintitulat *Studii de folklor*. (Corpul de referințe este utilizat adesea în cursurile universitare sau în elaborările de mai tîrziu.) Desprindem un prim grupaj de puncte de vedere subsumat noțiunii de folclor, studiului comparat al fenomenului, originii unor credințe și obiceiuri.

Hasdeu își spusese părerea referitor la influența literaturii bogomile asupra unor texte aprocrife din literatura română. Candrea, admițînd posibilitatea infiltrării unor credințe de esență bogomilică, aduce un corectiv acceptării absolute a acesteia, sugerînd pătrunderea credințelor dualiste, la noi, de-a dreptul din Orient, prin migrația păstorilor [26]. Observăm, ca o constantă a demonstrațiilor lui, preferința pentru explicarea originilor latine sau direct orientale a multor credințe, obiceiuri și legende românești sau de răspîndire larg europeană, cum sînt cele legate de iarba fiarelor, mătrăgună etc.

Caloianul nu e decît o amintire a sărbătorii argeilor, practicată odinioară de romani, pe malurile Tibrului [27], pe cînd ,,faptul că am regăsit legende privitoare la mătrăgună tocmai la persani și armeni'' ne întărește convingerea că toate credințele privitoare la această plantă ne-au venit din Orient [28].

Autorul sesizează procesul de suprapunere a unor ceremonialuri, credințe sau sfinți ai calendarului creștin peste cele ale lumii păgîne antice, căutînd și reușind să explice plauzibil această stare de fapt. Pentru a învinge cultul păgîn, puternic prin amintirea sutelor de ani de existență în conștiința și practica oamenilor, biserica creștină îl înlocuiește cu sărbători ce-i aparțin. Astfel se păstrează ceremonialul păgîn în slujba noii credințe : data prăznuirii rămîne neschimbată, cel sărbătorit este altul. Se pierd atributele canonice ale sfinților creștini, înlocuite cu altele, sugerate de vechi deprinderi ; adesea între nume, meseriile pe care se spune că le-a practicat personajul respectiv sau întîmplările pe care le relatează legenda și atributele ce-i sînt conferite, se fac apropieri neașteptate [29]. În a doua jumătate a secolului trecut periodicele românești publicau frecvent informații despre credințe și obiceiuri, aduse la lumină pentru informarea publicului larg. Prestigioasa activitate desfășurată de S. Mangiuca, El. Niculiță-Voronca, S. Fl. Marian, I.P. Reteganul, I.G. Pitiș, adunase un material în a cărui vastitate era dificil să te orientezi [30]. Candrea selectează, pentru problemele ce-l interesau direct, acele fenomene de cultură cu răspîndire generală pe teritoriul românesc, aducînd un plus de date comparative din lumea europeană și orientală. Recunoaștem metoda de lucru cu aplicabilitate obișnuită în studiul gramaticilor istorice, metodă familiară filologului preocupat de studiul geografiei lingvistice [31]. Metoda nu duce totdeauna, în cazul nostru, la obținerea unor rezultate care să nu suscite discuții controversate. Împrumutul metodologic, cît se poate accepta ideea unui împrumut, necesită analize detaliate, adaptări constructive, inovări, acolo unde materialul obligă. Complexitatea fenomenelor folclorice reclamă asemenea precauții.

---

[23] *Cu privire la originea credințelor populare*, în ,,Viața nouă'', an. XVI, 1920, nr-ele 4—6, p. 61—67.

[24] A.L.A., S. III, an. IV, 1923, nr-ele 121—141, 148—151, 153, 155.

[25] *Tabu în limbă*, în vol. *Omagiu lui I. Bianu, din partea colegilor și foștilor săi elevi*, Buc., 1927.

[26] ,,E mai presus de orice îndoială că legendele cosmogonice ale Iranului își au obîrșia în India [. . .]. Acest dualism n-a fost conceput în felul acesta decît în religiunile asiatice, aceea a vechilor irani din Persia și aceea a indienilor. . . Credințele dualiste la noi, ca și aiurea, nu sînt datorite toate influenței bogomililor, ci pot fi venite de-a dreptul din Orient, prin migrațiunile păstorilor [. . .]; în credințele poporului nostru, pe lîngă urmele păgîne care s-au păstrat și care n-au putut fi alungate de creștinism, s-au mai strecurat credințe și crezii venite parte din Orient, parte din sud, prin mijlocirea propovăduitorilor paulicieni sau bogomili'' (*Iarba fiarelor*, p. 60, 64, 67, 61).

[27] ,,Noua revistă română'', an. II, 1900; *Iarba fiarelor*. . ., p. 92;

[28] A.L.A., S.III, an. IV, 1923, nr-ele 135—141; *Iarba fiarelor*. . ., p. 37, 58.

În 1930 Candrea, suplinind pe prof. Ch. Drouhet la Catedra delimba și literatura franceză, vorbește despre *La grammaire et le lexique du manuscrit d'Oxford de la Chanson de Roland.* Alături de noțiunile de istorie a limbii franceze, pe care le transmite studenților, analizînd textul amintit, face, cînd este cazul, referiri la cultura română. Comentînd asemănările dintre legenda lui Vivian, nepotul lui Guillome d'Orange, și cea a lui Ștefan cel Mare, consideră că ,,nu putem spune că Neculce s-a inspirat de acolo, dar faptul acesta dovedeşte că această legendă a circulat la mai toate popoarele, legenda unui erou care a fost odată învins, dar care, în momentul cînd îşi pierde curajul, găseşte totdeauna o femeie care să îl îndrepteze spre calea datoriei"[32].

---

[29] A.L.A., S. III, an. IV, 1923, nr. 123 ; *Iarba fiarelor...*, p. 111—112, 114, 118 ; *Priviregenerală...*, Curs, 1933—1934, p. 89—103.

[30] Cîteva citări exemplificative, tematic înrudite celor studiate de Candrea : S. Mangiuca, *Călindariulu poporalu românu (pe luna...)* ; I.G., Pitiș, *Comori*, în ,,Revista nouă", 1 (1888) ; *Santul Gheorghi*, în ,,Icoana lumei", Iași, 1866, nr. 2 ; D. Stănescu, *Obiceiuri poporane la sărbătoarea sf. Gheorghe*, în ,,Educatorul", 1 (1883) ; S. Fl. Marian, *Mătrăguna și dragostea la români*, în ,,Albina Carpaților", 4 (1880) ; *Ferica. Din botanica poporală română*, în ,,Familia", 21 (1885) ; *Ornitologia poporană română*, tom. I—II, 1883 ; I.P. Reteganul, *Din miturile românilor. Iarba fierelor (șerelor)*, în ,,Gazeta Transilvaniei", 51 (1888) ; El. N. Voronca, *Mătrăguna*, în ,,Familia", 26 (1890) etc.

[31] ,,Rolul filologului nu se mărginește numai la simpla reconstituire a fazelor anterioare ale limbii unui popor și să arate etapele succesive prin care a trecut limba-mamă pînă să ajungă, după un șir lung și nesfîrșit de transformări, la starea în care se află sau se afla în timpul de față sau la un moment dat graiul neamului de care se ocupă. Menirea filologului mai este și alta : să studieze toate manifestațiunile culturale, etice și sociale ale poporului de origine, să le compare cu manifestațiunile respective ale poporului urmaș și să caute să reconstituie, în măsura care-i e cu putință, viața sufletească a neamului din care se trage el, sau aceea a poporului de care se ocupă. Calea pe care o va urma, metoda pe care o va întrebuința nu se deosibește întru nimic de aceea care se obicinuește la studierea originii cuvintelor. Va cerceta cu de-amănuntul toate elementele pe care i le oferă viața de astăzi și cea din trecut a poporului pe care-l studiază cu elementele respective ale neamului care i-a dat naștere, le va compara — dacă le găsește asemănătoare sau identice — și va trage apoi concluziile de rigoare. În lipsa elementelor similare la poporul de origine, va recurge, ca și pentru căutarea etimologiei cuvintelor, la comparațiunea cu elementele similare pe care le regăsește la popoarele înrudite și care au păstrat, pe ici pe colo, cîte o rămășiță din comorile sufletești ale neamului de baștină" (*Folklor medical comparat*, Curs, litogr., Buc., 1937—1938, p. 3—4).

Între anii 1933—1935 ţine, la Universitatea din Bucureşti, cursul *Privire generală asupra folklorului român în legătură cu al altor popoare*. Conferenţiarul intenţionează să dea întîi un ,,conspect general" asupra folclorului, folosind materialele apărute în periodicele şi volumele de specialitate, cele obţinute prin anchete personale, precum şi răspunsuri furnizate de chestionarul lui N. Densusianu [33]. Cursul tratează despre credinţe şi legende etiologice şi mitologice : forma pămîntului, fenomene geologice, ape, corpuri cereşti, fenomene meteorologice, floră (plante cu utilitate magică), faună, Dumnezeu şi diavol, fiinţe supranaturale (strigoi, moroi, zîne, ursitoare, iele, personificări ale bolilor, animale monstruoase etc.). Finalul primei părţi reeditează cele publicate anterior despre Sf. Gheorghe şi caloian. Continuînd cursul în anul următor, acordă un spaţiu larg ciclului de legende solomoniene. (Lectura acestui capitol este agreabilă şi utilă oricui se ocupă cu studiul pătrunderii literaturii apocrife în cultura română.) Urmează apoi capitolul cel mai amplu al părţii a II-a a cursului, legende etiologice despre crearea pămîntului, a primului om şi a femeii sale [34]. Vrînd să stabilească etimologia cuvîntului ,,stafie" se opreşte asupra ,,riturilor de construcţie". Obiceiul jertfei zidirii şi al ,,îngropării umbrei furate" la temelia clădirilor stau în centrul atenţiei. Citează pasaje din *Biblie* care amintesc practici asemănătoare, legende din perimetrul balcanic, legende greceşti etc. Balada românească a Meşterului Manole este pomenită aici, fără a se întreprinde o analiză a semnificaţiilor specifice pe care le capătă această credinţă în cîntecul epic românesc.

Scopul cursului era de a aduna laolaltă fenomene folclorice provenite din diverse timpuri şi pe variate căi în vederea închegării unei viziuni istorice, spaţiale, asupra ,,culturii spirituale" a poporului român.

Prelegerile sînt demonstraţii de erudiţie, prof. Candrea creînd pentru auditorii săi o reţea de informaţii, cu ramificaţii întinse, ce ating domeniile limbii, psihologiei, etnografiei, literaturii vechi. Pentru a completa tabloul activităţii didactice, desfăşurate la catedra amintită, menţionăm cursul ţinut în anul 1932 despre *Lumea basmelor*. Fără a aduce contribuţii în literatura de specialitate, care număra la acea dată studii prestigioase, cursul se menţine în limita unor observaţii cu caracter foarte general. Autorul aderă la teoria antropologică, ca ,,cea mai apropiată de adevărul științific" ; caută să dea o definire plastică noțiunii de motiv : „Unul e motivul, altul e basmul. Motivul e materialul, cărămida, varul etc., din care se construiește clădirea numită basm. Basmul e îmbrăcămintea completă alcătuită din stofă, ață, nasturi etc. Același motiv poate fi identic la hotentoți și la siberieni, la pieile-roșii din America și la locuitorii din Țara de Foc. Basmul însă, în întregimea lui, e un complex de diferite motive și niciodată — în afară de cazul unui împrumut dovedit de la un popor la altul — nu vom întîlni la două popoare care n-au venit niciodată în atingere două basme absolut identice"[35].

---

[32] ,,Tehnica naşterii naraţiunii versificate la noi este apropiată de cea a cantilenelor care, mai tîrziu, au dat naştere epopeilor. Aduceţi-vă aminte—spune el—de baladele noastre, de cîntecele noastre haiduceşti; un eveniment oarecare din viaţa unui erou al poporului este prins de dînsul, exagerat, înflorit şi dă naştere unei balade, unui cîntec bătrînesc" (p. 39).

[33] ,,Toate aceste chestiuni (credinţe, obiceiuri, legende) vor forma obiectul lecţiunilor mele din anul acesta şi din cei doi ani viitori, spre instruirea d-voastră în chip plăcut şi distractiv, unind, poate pentru întîia oară la o catedră universitară, utile dulci" (p. 34).

[34] ,,. . . Dacă în alte domenii ale folklorului românesc am păstrat cîte ceva, poate chiar mult din credinţele şi datinile romanilor şi grecilor, în schimb, în ce priveşte cosmogonia, nimic, absolut nimic nu s-a păstrat la noi de la aceşti strămoşi" (p. 90).

Tot aici se încearcă o sumară definire a legendei în raport cu basmul : ,,Legenda are un fond de adevăr, are un fond de istorie la bază şi dacă acest fond se alterează cîteodată [. . .] totuşi se poate recunoaşte, în cele mai multe cazuri, fondul de adevăr" (p. 4—5).

Cu un an înainte de a părăsi Universitatea, între 1937—1938, ține ultimul curs, despre *Folklorul medical comparat*. Completat cu o parte din prelegerile anilor 1933—1935, cu fragmente din studii și căutări anterioare, va fi editat, în 1944, în volumul *Folklorul medical român comparat*.

Alături de munca didactică, alte două domenii de activitate folclorică îi solicită interesul : culegerea și editarea de texte populare.

Cînd, în 1905, ia ființă Societatea filologică, I. A. Candrea se numără, alături de Ov. Densusianu, S. Pușcariu, H. Tiktin și alții, printre întemeietori. Face parte din biroul Societății și intră în Comitetul publicațiilor. În procesul verbal al ședinței din 3 aprilie, citām: „În filologia română se va căuta să se desgroape cît mai mult din materialul din trecut, publicîndu-se texte vechi și studii amănunțite asupra lor ; se vor explora iarăși dialectele actuale, toponimia, diferite categorii de cuvinte, se vor culege materiale de folklor și se vor publica monografii cît mai bogate în această direcțiune"[36]. Urmînd acest deziderat, Candrea cercetează, în vara aceluiași an, zece comune din Oaș ; rezultatul cercetărilor se materializează în monografia *Graiul din Țara Oașului*, publicată în „Buletinul Societății filologice"[37]. Alăturat observațiilor lingvistice, lucrarea furnizează date etnografice și folclorice. Piesele culese, cîntece lirice, ghicitori, un basm, o baladă și un descîntec, intenționează, în slujba acelorași preocupări de etnopsihologie amintite, să exprime ceea ce este important pentru viața zilnică a țăranului, pentru cunoașterea sufletului său. De subliniat deosebit aici : metoda științifică de culegere și, mai ales, transcrierea fonetică a textelor. Fixarea semnelor de transcriere fonetică a constituit o preocupare permanentă a membrilor Societății filologice și în special a celor doi colaboratori permanenți, Densusianu și Candrea. (Preocupări pentru notarea fonetică a textelor folclorice au avut mai înainte Gr. Alexici, Al. Țiplea, M. Canianu etc.)

În 1906, apare primul volum *Graiul nostru*. Ministerul Instrucțiunii și Cultelor însărcinase pe trei membri ai Societății filologice — Ov. Densusianu, I.A. Candrea și Th. Speranția — cu alcătuirea acestei colecții, care să includă texte din „toate regiunile locuite de români". Cele două volume sînt rezultatul călătoriilor și culegerilor întreprinse în țară de fiecare dintre ei, completate cu texte selectate din volume și cu materiale furnizate de colaboratori, numai în măsura în care ofereau garanția transcrierii exacte. Metoda utilizată în culegere și transcriere este cea filologică și meritul deosebit este al strictei autenticități. Materialele sînt grupate teritorial; pentru fiecare piesă sînt menționate: numele, vîrsta informatorilor și localitatea unde s-a întreprins cercetarea. „În culegerea de față", spun realizatorii în prefață, „s-a căutat să se dea și altfel de texte—mărturisiri de ale țăranilor despre traiul lor, păreri asupra unor lucruri care-i privesc, amintiri istorice și altele... Deși mai puțin numeroase decît s-ar fi dorit poate, textele de felul acesta vor putea folosi și celor care voiesc să cunoască mai de aproape viața, chipul de a gîndi și simți al țăranului, nu numai așa cum îl răsfrîng, și prea vag, prea de departe, colecțiunile obișnuite de folklore. Multe din textele care se dau în acest volum pot fi socotite ca documente sufletești, culturale și, în parte, istorice, așa că colecțiunea nu va avea numai interes lingvistic..."[38]. Nu se are în vedere, în nici un fel, o grupare pe genuri și specii folclorice, dar sînt acoperite toate sferele de interes, începînd cu basmul, balada sau descîntecul și sfîrșind cu anecdota.

---

[35] P. 22—23.

[36] „Buletinul Societății filologice", an. I, 1905, p. 11.

[37] Ibidem, an. II, 1906, p. 35—85. Un fragment al monografiei se republică în ziarul „Printre hotare", an. II, 1909, nr. 12.

Graiul nostru este una dintre cele mai fidele redări a realităților folclorice existente la începutul secolului al XX-lea. Metoda științifică folosită la întocmirea ei îi conferă valoare de document autentic. (Vor trece mulți ani pînă cînd utilizarea mijloacelor de înregistrare mecanică va da culegerilor de folclor exactitatea și precizia indubitabilă.)

În anii 1909 și 1910 I. A. Candrea și Ov. Densusianu publică, în colecția „Biblioteca pentru toți", selecții din cele două volume pomenite anterior, completate cu piese din colecțiile Ispirescu, Cătană, Papahagi, pentru povești, și Hodoș, Jarník—Bîrseanu, Marian, pentru poezie, căutînd să înfățișeze „specimene din toate genurile populare" [39]. Textele sînt recomandate ca lectură pentru elevii de liceu.

În 1909 Candrea editase, pentru uzul larg al nespecialiștilor, în Biblioteca Minerva, nr. 37, volumul *Din bătrîni. Cum și ce povestesc cronicarii despre vremile și domniile din trecut.* Selecția fragmentelor reproduse este făcută cu grijă deosebită și cu pricepere pentru întregirea celor mai reprezentative portrete de domnitori români, așa cum au fost ele creionate de Gr. Ureche, Miron Costin, Const. Căpitanul Filipescu, Nicolae Costin, Ioan Neculce, Nicolae Muste.

În 1912 aceeași Editură Alcalay îi publică, în colecția „Biblioteca pentru toți", un *Dicționar de proverbe și zicători*. Candrea utilizează, după cum face cunoscut cititorilor din prefață, „prețioasa colecție a lui Zanne"; folosește criteriul ordonării alfabetice „după cuvîntul mai de seamă al fiecărui proverb", sistemul acesta părîndu-i-se mai practic. Ca și celelalte volume, și acesta este întocmit pentru marele public cititor, pentru că „întreaga psicologie a unui neam se reflectează ca într-o oglindă în aceste sentințe, uneori lapidare, pe care generațiunile și le transmit din tată în fiu, ca o comoară de sfaturi înțelepte și de observațiuni judicioase" [40].

---

[38] *Graiul nostru, texte din toate părțile locuite de români publicate de...*, Buc., Ed. Socec., vol. I, 1906, p. VI.

[39] I. A. Candrea, Ov. Densusianu, *Povești din diferite ținuturi locuite de români*, Buc., Ed. Alcalay, 1909; I. A. Candrea, Ov. Densusianu, *Poezii populare. Din diferite regiuni locuite de români*, Buc., Ed. Alcalay, 1910.

[40] I. A. Candrea, *Dicționar de proverbe și zicători*, Buc., Ed. Alcalay, 1912, p. III.

În munca de culegere Candrea aplică metoda investigației directe a culegerilor pe teren, atît pentru strîngerea de documente folclorice cît, mai ales, pentru necesitățile studiilor lingvistice pe care le întreprindea[41]. Paralel utilizează și chestionarul folcloric, după cum singur o mărturisește în mai multe rînduri : ,,Eu însumi am publicat sub auspiciile Institutului de filologie și folclor un chestionar de folclor. Cum însă acest chestionar nu cuprindea întregul material, am alcătuit un altul mai complet, cu 267 de chestiuni, în 1933'' [42]. Amintim că asemenea instrumente de lucru utilizaseră B.P. Hasdeu, N. Densusianu, Gr. Tocilescu, A. Gorovei etc. Chestionarul lansat de Seminarul de dialectologie și folclor romanic, redactat de Candrea, este în realitate un punctaj tematic orientativ pentru anchetele de teren, pus la dispoziția studenților care frecventau acest seminar. Include 270 de puncte, tinzînd să acopere întreaga problematică legată de om, mediul ambiant, preocupările și credințele lui. Temele sînt în număr de XIX. Nu este elaborat sub formă de întrebări. Chestionarul evidențiază conceptul larg de folclor pe care îl uzita Candrea și pe care îl promulga de la catedra universitară. Este în același timp și o încercare de a sistematiza, tematic, tot ceea ce este conținut în ,,cultura populară''. Ca orice încercare de acest fel, este discutabilă și deschisă amendamentelor[43].

Chestionarul nu suplinește ancheta de teren și o culegere limitată exclusiv la datele obținute pe această cale nu se bucură de probitate științifică. Considerăm totuși chestionarul o unealtă utilizabilă în investigări prealabile pentru stabilirea zonelor de prim interes la programarea culegerilor.

În munca pe teren, un chestionar orientativ ajută cercetării să nu se diversifice și să nu-și risipească unitatea, atrasă de posibila bogăție a fenomenului cercetat.

Răspunsurile primite la chestionar, ca și colaborările studenților participanți la Seminarul de folclor, nu au putut fi, pînă acum, recuperate ; acest aspect al muncii prof. Candrea nu beneficiază de suficient material informativ pentru comentarii.

(Inedite, notate ca aparținînd culegerilor personale, sînt citările din *Privire generală asupra folklorului românesc* de la p. 112—114 — venirea lui Antihrist ; p. 295—300 — căpcăuni ; p. 302—306 — uriași ; p. 75—77 — prea înțeleptul Solomon. În *Folklor medical comparat* pomenește despre descîntece ,,inedite'', dintr-o colecție personală—la p. 119, etc.)

Cursul de folclor ținut între anii 1933—1935 urmează firul chestionarului, dar nu îl epuizează. Sînt în afara preocupărilor lui capitolele referitoare la viața casnică și socială, petreceri și jocuri, literatura populară

---

[41] Un exemplu citat din articolul *Constatări în domeniul dialectologiei*, publicat în revista ,,Grai și suflet'', în 1924, p. 2—3 : ,,[...] Începînd cu Banatul, unde am cercetat, timp de douăzeci de ani, peste 250 de localități (în loc de 60, cum făcuse Weigand) și urmărind peste 700 de cuvinte tip (în loc de 103, ca Weigand), din care am crezut suficient să alcătuiesc 130 de hărți, sper că voi înlesni elaborarea atlasului general al dialectelor noastre așa cum îl așteptăm''.

În cadrul deplasărilor efectuate pentru culegerea datelor necesare studiilor de istorie a limbii și dialectologie, prof. Candrea întîlnea și culegea folclor, această muncă integrîndu-se conceptului filologic pe care îl slujea.

[42] *Privire generală...*, Curs, 1933—1934, p. 35.

[43] Seminarul de dialectologie și folklor romanic, *Chestionar folkloric*, Buc., 1933, (litogr.).

Am amintit volumul de studii de folclor care, în 1928, reunește, sub titlul *Iarba fiarelor*, articolele publicate în periodice, începînd de la 1900 și pînă la data apariției volumului. În 1936, colecția Biblioteca pentru toți editează *Grai, datini, credințe*, reunind fragmente din studii anterioare, capitole din cursul despre folclorul medical etc. După o primă secțiune tratînd despre viața cuvintelor, autorul reia unele considerații generale asupra folclorului, urmate de prezentarea unor credințe și legende cosmogonice, vrăji de anul nou, vrăji de invocare a ploii etc.

În 1944, Editura Casa școalelor scoate volumul *Folklor medical român comparat. Medicina magică*. În prefață, prof. Candrea mărturisește cum i-a fost orientată atenția spre studiul folclorului medical : ,,Cercetînd mai de mult fonetismul și urmele de graiu vulgar în scrierile latine de la sfîrșitul Imperiului și din primele veacuri ale evului mediu, am rămas surprins de imensul material folkloric pe care l-am găsit la medicul roman din Bordeaux Marcellus Empiricus [...] Aceste descîntece nu sînt decît o moștenire directă, foarte prețioasă, din tezaurul de credințe și de practice magice ale vechilor stăpînitori ai lumii, lăsată din tată în fiu, din generație în generație, populațiunii altoite cu sînge roman de pe malurile Dunării și din văile Carpaților''[44]. Volumul are în intenție numai ,,medicina magică'', capitolul ,,medicinii empirice'' urmînd a fi studiat în viitor[45]. Bibliografia, plasată la începutul volumului, însumînd peste 460 de titluri de lucrări române și străine, copleșește prin întindere și varietate[46]. O primă parte se ocupă de corpul omenesc (anatomia și fiziologia) și bolile care-l macină (originea bolilor, personificarea acestora, ființe demonice, deochiul, terminologia bolilor, diagnoză, prognoză, mijloace preventive), în timp ce cea de-a doua — capitolul *Simbolismul în terapeutica populară* este reeditarea unui studiu publicat în ,,Arhiva românească'', tom. IV, Buc., 1940 — se ocupă de leacurile propriu-zise (simbolismul în terapeutica populară, descîntece și descîntat, răvașe de leac, influența corpurilor cerești etc.). Fiecare subcapitol are indicațiile bibliografice ce-i revin. Este o prezentare descriptivă, după modelul cursurilor și articolelor precedente. Rămîn, în primul rînd, gruparea tematică a unui vast tezaur răspîndit în publicații și volume, precum și trimiterile bibliografice, a căror utilitate nu s-a învechit.

Descîntecul este tratat pe larg în capitolul al II-lea din *Medicina magică*. În 1931 apăruse corpusul descîntecelor române, realizat de Art. Gorovei[47]. Acesta grupase descîntecele ,,după forma în care sînt îmbrăcate și după modul în care se practică'' în : rugăminte, poruncă directă, poruncă directă cu amenințări și îngrozire, poruncă indirectă, indicare, blestem, comparație, enumerație, gradație, dialog, povestire. Candrea va deosebi și el, ,,după cum sînt alcătuite'', cîteva tipuri distincte de descîntece : rugăminte, poruncă însoțită adesea de amenințări și de ocări, blestem, eliminare, enumerare, descreștere, paralelisme, dialog, povestire cu elemente epice, imposibilități [48]. Observăm frecventa asemănare de puncte de vedere și chiar de material exemplificativ. Candrea aduce în plus acea primă parte cu detaliate ilustrări. El nu mai consideră ca actuală existența deosebirilor pe care S.Fl. Marian le consemnase în lucrarea *Vrăji, farmece, desfaceri* [49] — observație pe care o făcuse și Gorovei — între vrăjitori și fermecători, vrăji și farmece : „E posibil ca această distincție între vrăjitori și fermecători, între vrăji și farmece, să fie existat pe vremuri, sau să se mai păstreze, poate, pe alocuri, dar astăzi, în cea mai mare parte a țării, am constatat că poporul confundă pe vrăjitori cu fermecători și vrăjile cu farmecele. Și unele și altele se fac, de o parte pentru dragoste, ursită etc. ; de altă parte pentru ură și boale. Cu toate acestea, contrar celor susținute de părintele Marian, constatăm că termenul de vrăji, în afară, bineînțeles, de acelea cari se fac pentru a lua mana vacilor sau rodul grîului, se întrebuințează în toată țara pentru acele încercări inocente pe cari le fac fetele, în preseara Anului Nou și în ajunul Sf. Andrei, ca să-și ghicească ursita" [50].

---

[44] P. VII, VIII.

[45] ,,În lucrarea de față am avut în vedere aproape numai Medicina magică. Rămîne ca, într-o altă lucrare, dacă împrejurările îmi vor da răgaz, să mă ocup de Medicina empirică'' [...] ,,Ne vom mulțumi, în cele ce urmează, să înșirăm numai credințele și superstițiile pe cari le-am putut aduna din scrierile și revistele de folklor, din cercetările proprii pe teren și din comunicările ce ni s-au făcut de diferiți corespondenți...'' (p. IX, 15).

[46] P. XI–XXX.

[47] A. Gorovei, *Descîntecele românilor. Studiu de folklor*, Buc., Acad. Română. Seria Din viața poporului român, 1931.

Nu de puține ori malițiozitatea autorului pătrunde printre rîndurile acestui „serios tratat de medicină populară", amintind umorul cu care apostrofase pe cei ce „descreditau filologia" și conferind lucrării un stil agreabil. Percepem și aici ca și în cursurile universitare calitățile de *causeur* ale profesorului Candrea.

Reafirmarea unor păreri enunțate în lucrări de tinerețe ne ajută să-l caracterizăm drept un slujitor consecvent al principiilor folclorice cristalizate în anii săi de formație, egal cu el însuși, nerenunțînd la nici una din noțiunile sau conceptele acceptate atunci. Este un erudit entuziast, dar de o complexitate liniară, asociativă.

Citînd principiul medicilor evului mediu „similia similibus curantur", în descrierea magiei imitative folosite în terapeutica populară, deosebește o analogie a culorilor (realizată între boală și leacul ei), raportul cauză-efect, relație simbolică între boală și mijloacele de vindecare, pe principiul „signatura rerum" asemănarea de nume între boală și leacul preconizat. Pentru exemplificări recurge la basme, legende, proverbe, ghicitori etc., toate subordonate necesităților legate de conținutul de idei al volumului.

În studiul „medicinii populare", selectează și ordonează faptele pe criteriile unei logici imediate, izvorîtă din conținutul faptului de cercetat. Candrea caută să înglobeze tot ce era cunoscut la acea dată referitor la problema în discuție, manifestînd tendințe de înseriere enciclopedică, axîndu-se nu pe definire sau organizare alfabetică de material, ci pe sistematizare corectă și utilă, etapă necesară în trecerea ulterioară la studierea amănunțită a fiecărui aspect. Informațiile furnizate pot fi preluate și analizate cu certitudinea autenticității, iar comentariile sumare, adiacente, devin puncte de îndrumare orientativă spre studii de profunzime. Lucrarea este indispensabilă oricărui cercetător.

Ultima manifestare în folcloristică are loc în 1947 cînd, în volumul *Cercetări folklorice*, I, editat de Cercul de studii folklorice, publică articolul *Preminte Solomon*, reluare parţială a unor prelegeri din cursul de folclor ţinut în 1934 – 1935. Motivele narative al căror erou este prea înţeleptul Solomon sînt urmărite în relatarea lui Flavius Iosephus, la romani, în legendele rabinice, la musulmani, în surele Coranului, în hronograful românesc din sec. al XVIII-lea publicat de Gaster, în folclorul român şi sîrb etc. Se pun în lumină caracterul universal al unora şi actul preluării şi adaptării altora, procesul de asamblare a părţilor constitutive, angrenate în naşterea unui produs folcloric.

---

[48] I. A. Candrea, *Folklor medical...*, p. 334.

[49] S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri. Adunate de...*, Buc., 1893.

[50] I. A. Candrea, *Folklor medical...*, p. 170.

Stabilim contribuţia lui Candrea la îmbogăţirea folcloristicii româneşti avînd în vedere, în primul rînd, munca didactică, maniera de cercetare şi interpretare a fenomenului folcloric aşa cum a fost prezentat de la catedra Universităţii bucureştene. Cu sprijinul colaboratorilor, iniţiază pe cei ce frecventau Seminarul de dialectologie şi folclor romanic în tehnica culegerii ştiinţifice, a transcrierii judicioase a textelor, a cercetării obiective, dezvoltat comparatiste, degajată de exagerări şi fără carenţa vreunei tendenţiozităţi, tinzînd spre independenţă şi specializarea disciplinei.

Preocupările amintite ale prof. Candrea se alătură celor de lexicolog şi lexicograf, cercetărilor de dialectologie, istorie a limbii şi culturii — enunţă o teză proprie referitoare la locul şi momentul formării limbii şi poporului român, la aria de răspîndire a limbii române şi a dialectelor sale —, muncii de redactare a numeroaselor manuale şcolare destinate învăţării limbilor străine.

Angajat în lucrări de largi dimensiuni, este adesea obligat să diminueze amploarea proiectului iniţial, lăsînd unele coordonate neobservate sau insuficient aprofundate.

Amintim intenţia de a ne limita investigarea numai asupra preocupărilor profesorului Candrea legate de studiul culturii populare. Avem speranţa că am reuşit să delimităm împrejurările şi vecinătăţile culturale ce l-au orientat spre acest obiectiv.

Ca om de cultură, Candrea se alătură filologilor de renume — Gaster, Şăineanu — care, prin disciplina muncii şi erudiţie, au întărit studiul ştiinţific al folclorului.

ANEXA 1

BIBLIOGRAFIE FOLCLORICĂ

I. A. Candrea

Influenţa ţiganilor asupra literaturii poporane române, în „Revista nouă", an. VII, 1894, nr. 2, Buc.; reprodus în „Magyar roman szemle", 2 (1896), Cluj.

Poreclele la români, în „Revista nouă", an. VII, 1895, nr-ele 8 – 12, Buc.

Poreclele la români, Buc., Ed. Libr. Socec et comp., 1895.

Caloianul, în „Noua revistă română", an. II, 1900.

Graiul din Ţara Oaşului, în „Buletinul Societăţei filologice", an. II, 1906, p. 35 – 85.

Ţara Oaşului (fragment din monografia dialectală cu acelaşi nume), în „Printre hotare", an. II, 1909, nr. 19, Buc.

Din bătrîni, Buc., Bibl. Minervei, nr. 37, 1909.
Dicționar de proverbe și zicători, Buc., Ed. Libr. Leon Alcalay, 1912.
Cu privire la originea credințelor populare, în ,,Viața nouă", an. XVI, 1920, n-rele 4–6.
Datinile și credințele poporului român, în ,,Adevărul literar și artistic", Seria III, an. IV, 1923, nr. 121

Ziua ursului	idem	nr. 122
Sfinții	idem	nr. 123
Caloianul	idem	nr. 124
Petele din lună	idem	nr. 125
Strănutul	idem	nr. 126
Facerea lumii	idem	nr. 127
Sf. Gheorghe	idem	nr. 128
Calendarul babelor	idem	nr. 129
Lupul	idem	nr. 130
Eclipsele	idem	nr. 131
Broasca	idem	nr-ele 132–134
Iarba fiarelor	idem	nr-ele 135–140
Idem	idem	nr. 141
Zilele săptămînii	idem	nr-ele 148–151 153, 155

Păstorii, I, în ,,Junimea literară", an. XII, 1923, nr-ele 10–11, Buc.
Tabu în limbă. Nume interzise, în vol. *Omagiu lui I. Bianu din partea colegilor și foștilor săi elevi*, Buc., 1927, p. 71–78.
Iarba fiarelor. Studii de folklor, Buc., Ed. Cultura națională, 1928.
Lumea basmelor (curs litogr.), Buc., 1932.
Privire generală asupra folklorului românesc în legătură cu alte popoare (curs litogr.), Part. I, 1933–1934; Part. a II-a, 1934–1935, Buc.
Cutremurele în credințele populare, în ,,Universul", an. 51, nr. 92 din 4 apr. 1934, p. 1–2.
Graiu, datini, credințe, Buc., Ed. Universală Alcalay, 1936, col. Bibl. pt. toți, nr. 1343–1344.
Folklor medical comparat (curs litogr.), Buc., 1937–1938.
Spicuiri din folklorul românesc. Reminiscențe romane, în ,,Curentul", an. XI, 1938, nr. 3916 din 25. XII.
Simbolismul în terapeutica populară. Magia imitativă. Similia similibus curantur, în ,,Arhiva românească", tom. IV, Buc., 1940.
Folklorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică, Buc., Ed. Casei școalelor, 1944.
Preminte Solomon, în ,,Cercetări folklorice", I, publicat de Cercul de Studii folklorice, Buc., 1947.

I. A. Candrea, Ov. Desusianu

Poezii populare din diferite regiuni locuite de români, Buc., Bibl. pt. toți nr. 522, 1910.
Povești din diferitele ținuturi locuite de români, Buc., Bibl. pt. toți nr. 464–465, 1909.
Din popor. Cum grăiește și simte țăranul român, Buc., 1908.

I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. Speranția

Graiul nostru. Texte din toate părțile locuite de români, Buc., vol. I, 1906; vol. II, 1908.

ANEXA 2

Seminarul de dialectologie și folklor romanic

CHESTIONAR FOLKLORIC

I. Pămîntul

1. Crearea pămîntului; 2. Forma pămîntului. Dimensiuni și hotare; 3. Pe ce se razimă; 4. Munți și rîpe. Văi. Șesuri; 5. Stînci legendare; 6. Vulcani; 7. Cutremure; 8. Scoarța pămîn-

tească; 9. Buricul și Sorbul pămîntului; 10. Peșteri; 11. Ecoul; 12. Locuri pustii și bîntuite; 13. Cultul pămîntului; 14. Diverse credințe despre pămînt; 15. Sfîrșitul pămîntului.

II. **Apa**

16. Originea apei; 17. Mulțimea și întinderea apei pe pămînt; 18. Rîuri și izvoare, puțuri; 19. Lacuri, bălți și eleștee; 20. Tîrguri sau sate înnecate; 21. Scăldatul; 22. Marea; 23. Sorbul mărilor. Smîrcul mărilor; 24. Cultul apei; 25. Apa care vindecă; 26. Apa în leacuri, descîntece și vrăji; 27. Apa neîncepută; 28. Apa vie și apa moartă; 29. Credințe diverse despre apă. Apa Sîmbetei.

III. **Cerul și fenomenele atmosferice**

30. Cerul; 31. Coloarea, forma și dimensiunile lui; 32. Depărtarea cerului de pămînt; 33. Pe ce se razimă cerul; 34. Torțile cerului; 35. Cine locuiește în cer; 36. Cîte ceruri sunt; 37. Cînd se deschide cerul; 38. Crîngul cerului; 39. Zarea. (Orizontul); 40. Punctele cardinale; 41. Soarele; 42. Răsăritul și apusul lui; 43. Legende. Metamorfoze; 44. Dragostea dintre soare și lună; 45. Luna; 46. Petele din lună; 47. Influența ei asupra oamenilor, timpului și semănăturilor; 48. Eclipse de soare și de lună; 49. Craiu-nou; 50. Stele și constelațiuni; 51. Calea laptelui; 52. Comete și meteori. Stele căzătoare; 53. Aeroliți; 54. Norii și ceața; 55. Ploaia; 56. Ploi de sînge, de cenușe, de broaște etc.; 57. Mijloace de a aduce sau de a opri ploaia; 58. Solomonari; 59. Paparudele; 60. Caloianul; 61. Curcubeul; 62. Grindina; 63. Zăpada și ghiața; 64. Roua și bruma; 65. Tunetul, fulgerul și trăsnetul; 66. Vîntul, furtuna și vîrtejurile; 67. Arșița, seceta și gerul; 68. Ziua și noaptea. Lumina și întunericul; 69. Împărțirea zilei și a nopții; 70. Zorile și amurgul; 71. Meteorologia.

IV. **Focul**

72. Originea focului; 73. Diferitele chipuri de a face focul; 74. Păstrarea focului; 75. Focul viu; 76. Focuri aprinse în anumite zile. Purificarea prin foc; 77. Cultul focului; 78. Diverse credințe despre foc; 79. Incendiile și stingerea lor; 80. Focuri ieșind din pămînt.

V. **Interiorul pămîntului**

81. Ce se află în pămînt; 82. Metale și minerale; 83. Pietre prețioase; 84. Pietrele. Nisipul; 85. Sarea. Ocnele. 86. Vîlva băii; 87. Fosile; 88. Comori.

VI. **Flora**

89. Crearea plantelor. Legende; 90. Diversele plante și credințele despre ele; 91. Buruienile de leac; 92. Copacii și pomii. Fructele; 93. Codrul, păduri și desișuri; 94. Cromatica poporului.

VII. **Fauna**

95. Crearea animalelor. Legende; 96. Corpul animalelor; 97. Sufletul animalelor; 98. Graiul animalelor; 99. Metamorfoze; 100. Diverse credințe despre animale; 101. Boalele animalelor. Leacuri.

VIII. **Ființe supranaturale**

102. Dumnezeu; 103. Isus Hristos; 104. Maica Domnului; 105. Sfîntul Duh; 106. Îngerii; 107. Arhanghelul; 108. Sfinții și atribuțiunile lor; 109. Antihristul; 110. Dracul; 111. Duhuri necurate; 112. Spiridușul; 113. Arătări de noapte, stafii, năluci; 114. Strigoi, moroi, pricolici; 115. Vîrcolaci; 116. Iele. Vîntoase etc.; 117. Rusaliile; 118. Muma-Pădurii. Fata Pădurii; 119. Marțolea. Joimărița, etc; 120. Zîne; 121. Ursitoare; 122. Balauri; 123. Zmei; 124. Animale fabuloase. Sgripsoroaice; 125. Monștri. Jigănii cu mai multe capete etc.

IX. Neamuri legendare

126. Pitici; 127. Uriaşi. Jidovi. Tătari; 128. Căpcăuni; 129. Blajini. Rohmani.

X. Neamuri străjne

130. Turci; 131. Tătari; 132. Muscali; 133. Lipoveni; 134. Rusneaci. Huţani; 135. Armeni; 136. Bulgari; 137. Greci; 138. Sîrbi; 139. Nemţi. Nemţi cu coadă; 140. Unguri; 141. Saşi. Şvabi; 142. Evrei; 143. Ţigani.

XI. Personalităţi şi tradiţii în legătură cu Vechiul şi Noul testament

144. Adam şi Eva; 145; Noe; 146. Potopul; 147. Sodoma şi Gomora; 148. Faraon; 149. Împăratul Solomon; 150. Apostolii; 151. Sf. Petru; 152. Iuda.

XII. Tradiţii istorice şi legendare

153. Alexandru Machedon; 154. Domnul de rouă; 155. Ler Împărat; 156. Negru-Vodă, Ştefan-Vodă, Mihai-Vodă. 157. Personagii vestite istorice şi legendare; 158. Evenimente însemnate: epidemii (ciumă, holeră), inundaţii, cutremure, incendii, războaie, răzmiriţe. Başibuzuci. Robiri; 159. Ruine, cetăţi, cimitire, şanţuri, drumuri vechi; 160. Brazde, măguri, gorgane, movile.

XIII. Omul şi viaţa omenească

161. Creaţiunea omului; 162. Bărbatul. Femeia; 163. Corpul şi părţile lui. Credinţe şi superstiţii despre el. Scăldatul; 164. Scuipatul. Balele; 165. Stănutul. Căscatul. Sughiţul; 166. Credinţe în legătură cu dreapta şi stînga; 167. Umbra omului; 168. Oameni însemnaţi (spîni, roşii, chiori, şchiopi etc.); 169. Oameni binecuvîntaţi de Dumnezeu; 170. Sarcina şi naşterea. Moaşa; 171. Botezul. Naşul. Finul, 172. Nume de botez şi de familie. Porecle; 173. Pruncia. Alăptarea şi înţercarea; 174. Copilăria şi tinereţea. Bătrîneţea; 175. Fecioria; 176. Peţitul. Logodna. Căsătoria; 177. Sănătatea şi boala; 178. Vraci şi babe doftoroaie; 179. Boale şi leacuri. Medicina şi terapeutica populară; 180. Moartea. Înmormîntarea. Cimitirul. Pomana; 181. Oameni înecaţi; 182. Sufletul. Metempsicoza; 183. Lumea de apoi. Vămile văzduhului; 184. Raiul. Iadul.

XIV. Soartea

185. Generalităţi. 186. Ursita. Norocul şi nenorocul; 187. Divinaţiunea. Preziceri. Bobii; 188. Trepetnicul; 189. Somnul şi visele; 190. Vrăjitori. Fermecătorii; 191. Cum se vrăjeşte. Faptul; 192. Cum se ia mana vacilor; 193. Deochiul; 194. Talismane. Amulete; 195. Tabu; 196. Locuri bune pentru vrăjit; 197. Nume fatidice.

XV. Viaţa religioasă

198. Biserici. Mănăstiri. Schituri; 199. Preotul. Călugărul. Sihastrul; 200. Religia; Practica religioasă; 201. Religii străine; 202. Posturi. Rugăciuni. Praznice; 203. Anul şi calendarul. 204. Cînd începea anul odinioară; 205. Lunile şi zilele săptămînii; 206. Sărbătorile de peste an. Credinţe şi datine.

XVI. Viaţa casnică şi socială

207. Obiceiuri în legătură cu clădirea casei; 208. Mutare în sau din casă; 209. Obiecte din casă (unelte, mobile şi vase) în credinţe şi vrăji; 210. Lucrări casnice; 211. Îmbrăcămintea; 212. Mîncarea şi băutura. Beţia; 213. Călătoria. Înstrăinarea; 214. Soţul şi soţia; 215. Părinţi şi copii; 216. Oamenii casei; 217. Rude. Prieteni. Oaspeţi; 218. Fraţi de cruce. Fărtaţi şi surate; 219. Agonisirea vieţii (munca, cîştigul, paguba); 220. Meşteşuguri şi meşteşugari; 221. Duşmănii. Pricini şi Judecăţi. Certuri. Bătăi; 222. Furtul. Hoţi şi tîlhari. Ocnaşi; 223. Bani. 224. Negoţul. Cumpărări şi vînzări; 225. Salutări, mulţumiri, întîlniri; 226. Raporturi sociale. Vecini. 227. Hotare şi semne de hotar; 228. Împrumuturi. Daruri; 229. Obiceiuri juridice.

XVII. Viaţa la ţară

230. Vînătoarea şi pescuitul ; 231. Păstoritul. Sărbători, datine şi credinţe păstoreşti ; 232. Agricultura ; 233. Obiceiuri la arat, semănat şi cules ; 234. Practice pentru prosperarea semănăturilor ; 235. Plugul. Carul. Moara ; 236. Viticultura ; 237. Horticultura ; 238. Creşterea păsărilor. Clocitul ; 239. Practice pentru sporirea vitelor ; 240. Albinăritul.

XVIII. Petreceri şi jocuri

241. Şezători. Petreceri ; 242. Jocuri ; 243. Jocuri de copii ; 244. Danţuri şi hore. Cintarea ; 245. Instrumente muzicale ; 246. Jucării.

XIX. Literatura populară

247. Cîntece bătrîneşti (Balade) ; 248. Cîntece cătăneşti ; 249. Cîntece haiduceşti ; 250. Doine. Cîntece de dragoste ; 251. Strigături de joc, hore, chiuituri ; 252. Bocete ; 253. Colinde. Cîntece de stea. Irozi. Vicleim ; 254. Pluguşoare ; 255. Versuri la nunţi ; 256. Cîntece de leagăn ; 257. Descîntece ; 258. Vrăji, farmece ; 259. Ghicitori (Cimilituri) ; 260. Frămîntături de limbă ; 261. Rime copilăreşti. Recitative ; 262. Păcăliturі ; 263. Basme, snoave ; 264. Povestiri şi tradiţii diverse ; 265. Proverbe şi zicale ; 266. Blesteme şi înjurături ; 267. Porecle şi ocări ; 268. Binecuvîntări şi urări ; 269. Maxime ; 270. De-ceuri.

ION AURELIU CANDREA

Le professeur I.A. Candrea, philologue érudit, membre de la Société Philologique Roumaine et titulaire de la Chaire de dialectologie et folklore roman de l'Université de Bucarest pendant la période de 1927—1938, naquit le 8 novembre 1872. Il fit ses études d'abord a l'Université de Bucarest, puis à celle de Paris, où il obtint le diplôme de docteur en philologie avec la thèse *Les éléments latins de la langue roumaine. Le consonantisme*, Paris, 1902. Il mourut à Paris en 1950.

En dehors de ses études de dialectologie, lexicologie et d'histoire de la langue roumaine il s'est préoccupé aussi du phénomène de la culture populaire. Parmi les cours qu'il tint à l'Université de Bucarest, on peut mentionner : *Principii de dialectologie cu privire specială la dialectele româneşti*, Buc., 1919—1920 ; *Raporturi între limbă şi cultură*, Buc., 1929—1930 ; *Limba albaneză în raporturile ei cu limba română*, Buc., 1930—1931 ; *Probleme de toponimie*, Buc., 1930—1931 ; *Lumea basmelor*, Buc., 1932 ; *Privire generală asupra folklorului român în legătură cu al altor popoare*, Buc., 1933—1935 ; *Folklor medical comparat*, Buc., 1937—1938 qui ont un contenu spécialement folklorique. De ses travaux publiés en volumes sa vie durant, on peut citer : *Graiul din Ţara Oaşului*, Buc., 1906 ; *Dicţionar de proverbe şi zicători*, Buc., 1912 ; *Iarba fiarelor. Studii de folklor*, Buc., 1928 ; *Folklorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, Buc., 1944.

Pour le prof. Candrea la conception folklorique inclut «la totalité de croyances et coutumes conservées par le peuple, et en même temps la littérature populaire, transmise oralement d'une génération à l'autre ».

Il s'est occupé d'une manière spéciale des croyances, coutumes et légendes, mettant l'accent sur la «médecine populaire », tout en manifestant la tendance à les disposer en série à la manière encyclopédique. Il s'est préoccupé à recueillir d'une manière scientifique les matériaux folkloriques et à les transcrire phonétiquement en entreprenant une recherche objective, comparable aux faits similaires d'autres pays. Les démonstrations ont comme base les faits culturels étudiés selon l'anthropologie culturelle incipiente.

Comme personnalité de grande culture, il se joint aux philologues de son temps qui par leur contribution ont renforcé l'étude scientifique du folklore.

LIRICA POPULARĂ OLTEANĂ ÎN CONTEXTUL VIEȚII FOLCLORICE CONTEMPORANE *

AL. I. AMZULESCU

Tema propusă presupune încercarea de a schița, mai întîi, specificul stilistic al cîntecului liric tradițional din această parte a țării, iar, în final, delimitarea sumară a ponderii liricii în ansamblul tezaurului folcloric localnic.

Bogăția poeziei folclorice oltene — cu toată inegala atenție acordată de culegători [1] preocupării pentru genul liric în comparație cu epica — oferă premisele unui *corpus* suficient de atestări, care îngăduie intenția unei sinteze provizorii, destul de plauzibile.

Cercetînd *numai* poezia doinei oltenești și a cîntecului „propriu-zis" (considerate laolaltă), trebuie subliniat mai întîi faptul că, în privința compoziției arhitectonice, lirica olteană se înscrie în modalitatea structurii aglutinante, proprie în egală măsură și Munteniei vecine [2]. Față de tendința accentuat lapidară a liricii ardelene, spre cristalizare în forme unitare independente, cît mai concentrate, de o mare zgîrcenie în extensiunea numărului de versuri, în poetica liricii ciscarpatine [3] apare predominantă tendința macrostructurilor caleidoscopice, generînd variante alcătuite prin înlănțuirea liberă de elemente, constructive și expresive, atît de plastic denumite în terminologia locală ,,frînturele", a căror polarizare, mereu variabilă, e guvernată de legea asocierii în largi cîmpuri semantice, tipice : dragoste, dor, jale, urît, sărăcie, haiducie, înstrăinare, cătănie etc.

---

* Comunicare la sesiunea științifică organizată de Centrul de istorie, filologie și etnografie din Craiova al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, cu prilejul celei de a II-a ediții a Concursului și festivalului „Maria Tănase" — Craiova, 25 mai 1971.

[1] Cf. T. Bălășel, *Cîntece populare oltenești*, în colecția *Folclor din Oltenia și Muntenia*, II, București, Editura pentru literatură, 1967 ; V. Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, ibidem, III, 1968, p. 539—714 ; G. F. Ciaușanu, G. Fira și C. M. Popescu, *Culegere de folclor din jud. Vîlcea și împrejurimi*, București, Cultura Națională, 1928 ; C. Ciobanu Plenița, *Cuvîntări adînci*, Craiova, 1909 ; P. Ciobanu, *Doina mea pe codru-i scrisă*, Turnu-Severin, Casa județeană a creației populare, 1969 ; A. Dijmărescu, *Cîntec din bătrîni*, Tîrgu-Jiu, Casa creației populare, 1969 ; N. I. Dumitrașcu, *Folclor din Oltenia*, în colecția *Folclor din Oltenia și Muntenia*, III, p. 5—280 ; Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, *Doine, cîntece și strigături din Oltenia*, ibidem, p. 203—280 ; A. Dumitrescu, *Dorule, dor!*, Casa creației populare a județului Olt, 1969 ; C. S. Făgețel, *Verde și iar verde*, Craiova, 1909 ; M. Georgescu și Z. Georgescu, *Flori de cîmp*, Casa creației populare a județului Dolj, 1969 ; M. Gregorian, Al. Gregorian, *Folclor din Oltenia*, în *Folclor din Oltenia și Muntenia*, I, 1967 ; N. Păsculescu, *Literatură populară românească*, Craiova, 1910 ; I.N. Popescu, *Doine și cîntece din Oltenia și Muntenia*, în *Folclor din Oltenia și Muntenia*, III, p. 281—403 ; I. Stănculescu, *Folclor din Oltenia*, ibidem, p. 405—537 ; Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, București, 1900, pass.

[2] Pentru observații mai amănunțite în această privință, vezi considerațiile noastre anterioare în lucrările : P. Carp și Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Ed. muzicală, 1964, p. 15—18 ; Al. I. Amzulescu, *Observații introductive la cercetarea cîntecului „propriu-*

Teoria saussuriană a celor două axe în explicarea fenomenului lingvistic : axa asociativă, paradigmatică-verticală, și axa orizontală, a coordonării sintagmatice [4], își află o foarte potrivită aplicabilitate în definirea structurii compoziționale a liricii oltene. Fiecare variantă concretă de doină sau de cîntec oltean e de fapt o rezultantă combinatorie sintagmatică, o secvență motivică aleatorie. Elementele motivice ca atare trăiesc prin tradiție plutind în constelații de ,,clase de clase" tematice, alcătuind ,,sistemul" paradigmatic (ceea ce revine, prin analogie, drept *langue*), iar variantele se înfățișează ca enunțuri concrete de înlănțuiri selective coordonate, deci sintagmatice, aparținînd categoriei *parole*. Se poate astfel spune că structura liricii oltene este de fapt, în fiecare caz concret, *proiecția combinatorie a sistemului de pe axa paradigmatică pe axa sintagmatică* [5]. Această formulare analogică se află în perfect paralelism cu modul în care R. Jakobson definește în esență însăși ,,funcțiunea poetică" a limbii, care ,,proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării" [6].

Pentru alcătuirea unor variante de doină haiducească, spre pildă, din mulțimea elementelor motivice, privite ca sistem paradigmatic al expresiei lirice respective și care formează *in absentia* cîmpul tematic al haiduciei, cîntăreții selecționează și combină în suite secvențiale, mereu schimbătoare, înlănțuiri aglutinante de motive *in praesentia*, rezultînd astfel necontenit noi și noi variante concrete : 1. *Văz primăvara venind*... 2. *Căprioară surioară*...3. *Sub poale de codru verde*... (sau : 2 + 1 + 3 ; 2 + 3 + 1 ; 3 + 2 + 1 ; 3 + 1 + 2 ; 1 + 3 + 2) etc.

Nesfîrșit schimbătoare, aleatorie, e lungimea și ordinea înșiruirii sintagmatice a enunțului ca atare, față de relativa stabilitate a elementelor motivice individuale, chemate din *sistem* spre a fi actualizate în *procesul* înlănțuirii structurale concrete și de coacervare al variantelor.

---

zis", în ,,Revista de etnografie și folclor", 11(1966), nr. 2, p. 97—108 ; idem, *Doina ,,de codru" în Muscel*, în ,,Limbă și literatură", 11(1966), p. 465—481 ; idem, *Premise la poetica doinei muscelene ,,de codru"*, în ,,Revista de etnografie și folclor", 12 (1967), nr. 1, p. 51—59 ; idem, *Doina ,,de dragoste" în Muscel*, în ,,Limbă și literatură", 15(1967), p. 203—220 ; idem, *Considerații și mărturii despre procesul de variație și creație în cîntecul liric muscelean*, în ,,Revista de etnografie și folclor", 13(1968), nr. 3, p. 197—209.

[3] Cf. și considerațiile stilistice și istorice ale lui Ov. Bîrlea, în articolul *Diferențierea teritorială a liricii populare*, în ,,Revista de etnografie și folclor", 12(1967), nr. 3, p. 187—193.

[4] Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 114—117 și 170—175.

[5] Pentru considerații deosebit de sugestive în acest sens, cf. S. Stati, *Teorie și metodă în sintaxă*, București, Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1967, p. 7—20.

[6] Cf. R. Jakobson, *Lingvistică și poetică*, a. *Probleme de stilistică*. Culegere de articole București, Ed. științifică, 1964, p. 95.

După această sumară încercare preliminară de privire structurală, să ne întoarcem însă la modalitatea clasică, uzuală, pentru definirea stilului prin sublinierea unor trăsături expresive, caracteristice, sintetizate din înseşi analiza, comparaţia şi evocarea textelor.

Necesitatea concentrării cerute de spaţiul unei comunicări ne obligă să ne limităm mai curînd la enunţarea şi enumerarea unor atare caracteristici, fără putinţa de a stărui într-o argumentare mai amănunţită, prin cît mai numeroase exemple.

Lectura atentă a colecţiilor citate, în comparaţie cu cele ce cunoaştem din colecţii provenind din celelalte părţi ale ţării, ne îndreptăţeşte să afirmăm *de plano* o anumită pregnanţă, incontestabilă, a tonalităţii şi timbrului stilistic, proprii liricii oltene. Se poate negreşit vorbi de o netă personalitate stilistică a lirismului oltean, ca rezultantă a unor trăsături dominante, psihologice şi lingvistice, ce plutesc cu generozitate în atmosfera poetică a textelor tradiţionale din această zonă folclorică. Mergînd de la efect la cauză, cercetarea mijloacelor expresiei lingvistice, ale artei locale a cuvîntului — dacă aceasta există, şi desigur există—constituie, antropologic, calea potrivită pentru definirea psihologiei temperamentale, a vibraţiei creatoare care stă la baza lirismului popular oltean.

Vom observa aşadar mai întîi predominanţa monologului, cu tendinţă accentuată spre retorism, izbucnind în dese exclamări ce evoluează între chemarea afectivă, stăruitoare, înfocată şi spiritul uşor iritabil, certăreţ, clamoros, care se cheltuie în atît de numeroase evocări erotice, sociale, pseudomistice. *Ibomnicul*, *ibomnica*, *ciocoiul*, *icoana*, *Dumnezeu*, *dracul* sînt adesori chemaţi sau alungaţi, chemarea fiind întărită prin interjecţii ca *aolică, daolică!* Imprecaţiei clamoroase i se adaugă cu uşurinţă şi superioară detaşare epitetul *jurat*, *afurisit*, *alimănit*...

În felul acesta, lirismul oltean degajă înainte de orice o impresie globală de poezie aspră, colţuroasă, poezie a durităţii şi incisivităţii făţişe, fără ocol sau perdea, spunînd lucrurilor pe nume cu naturaleţe şi vigoare, atît de departe de suavitatea, de pruderia şi moliciunea catifelată a liricii maramureşene, spre pildă. Reversul cu adevărat pozitiv al acestui curaj stilistic este arta utilizării cuvîntului oarecum rar, netocit de uzura banalităţii. Alături de *vale* e des folosit termenul *vîlcea*, pe lîngă *codru* şi *pădure* se folosesc frecvent termeni ca *leasă*, *lăstar*, *tufă*, *crîng*, *curătură*; *colnicul*, *poteceaua*, *tufanul*, *zăvoiul*, *lunca* sînt de asemenea dintre termenii lexicali frecvenţi şi specifici ai liricii oltene, în cadrul tendinţei marcate spre poezia naturii, a anotimpurilor, a faunei şi mai cu seamă a florei locale. *Mărgăritarul*, *vioreaua*, *tămîioara*, *brebeneii*, *ochiul boului*, *răsura*, dintre florile pădurii, „stebla" de *busuioc*, *micşuneaua*, *garoafa*, *muşcata*, *nalba* şi *zambila*, dintre florile *sădite* sau *presădite* în grădină sau în pervazul ferestrei, alcătuiesc un univers specific, atît de departe de *ruja*, *sansiul*, *mălinul*, *rujmălinul*, *chidrul*, *bărbănocul*, *scînteuţa*, *viola* ori *aliorul* şi *măieranul* ardelean şi maramureşean, *îmbobocind* şi nu *împupind*, şi adunîndu-se în *chite*, şi nu *în struţ*, pentru „vecinèle" ispititoare, ca în clasica, tipica doină de dragoste :

Pusei barda la curele,
Întru-n luncă, tai nuiele,
Lunca numai viorele,

Ochiul boului prin ele.
F[. . .]-le-n bot de nuiele,
N-am să-mi fac niscai saiele
Să bag armăsari în ele,
Și-oi să culeg viorele
Să le leg în chiticele,
Să le-mpart la vecinèle.
Pe cum o fi vecina,
Așa să-i fie chita :
De-o fi vecina frumoasă,
Să-i dau chita mai aleasă,
Înfășurată-n mătasă ;
De-o fi vecina urîtă,
Să-i dau chita mai pălită,
Înfășurată-n răchită. . .

Un puternic simț coloristic, al culorii puternic reliefate, picturale, și al plasticității contururilor, într-o bogată paletă de pastă grasă, denotă fuga de cenușiu și de culorile șterse. Pînă și calul, spre pildă, nu e doar negru, sau murg, ci și *vinecior*, *porumbac* ; purecile — *cînepiu*, papucul și cercelul — *vișiniu*, iar mărgeanul — *roșior* etc.

Dilatarea oarecum retorică a textelor lirice oltene își află reversul pozitiv în putința de a zăbovi în descriptivism, de un pitoresc local seducător, care generează tablouri de natură și portrete specifice ale mîndrului și ale mîndrei, adesea denumiți hipocoristic *neica* și *daica*, *țaica*, și nu *drăguț*, *drăgucior*, *mîndruluc* sau *mîndrior*. Citez, cu regretabilă zgîrcenie, pentru evocări de tablouri din natură numai clasicele :

Eu cunosc vara, cînd vine,
Pe fluturi, și pe albine,
Pe frunza de mărăcine,
Pe hăitul plugului,
Pe cîntatul cucului. . .

și :

Mă uitai la răsărit,
Văzui primăvara vind,
Colțu la ierbiță dînd
Și oițele păscînd,
Mielușeii încurînd. . .

Iar pentru portrete, *neica* :

Dă grăunțe calului,
Cu căciula frîntă-n cap,
Cu cămașa de bumbac
Pe la poale cu șabac,

sau vine :

Călare pe Galbinu,
Cu frîu ca stînjinu,
Cu căpăstru de mătase
Împletit de Leana-n șase,
Cu șaua moldovenească,

Cu cămașa de tulpan,
Cu căciula de-astrăgan,

ori galonat ostășește :

Cu mantaua fîlfăind,
Cu batista vînt trăgînd,
Cu cizmele scîrțîind,
Cu cureaua licurind,
Cu sabia zdrăncănind,...

în timp ce *daica* are

Buze roșii ca roibinu,
Obrajii ca trandafiru,
Dinții de mărgăritar,
Limba-n gură chihlibar,
Gura, pahar de cleștar,

sau

E cu gîtu albișor,
Cu mărgeanu roșior,
Roșior și bobonat,
Pe țîțișoare lăsat ;

are :

Zoroclia de fuior
Bătută pe la picior,
Cu guleru pistricior
De-mi vine leșin să mor,
Cu rîurii de arnici,
O lună nu mai mănînci,

și vine

Cu papucii troponind,
Cu rochița vîjeind,
Cu mărgean roșu la gît,
Busuiocu nepălit
Deasupra urechii-nfipt,

ori

Din fustiță vîlvăind,
Din sălbiță licurind,

sau

Cu sălbile zdrăncănind,
Cu papucii pluțănind,
Cu mîneca vînt trăgînd....

Simțul culorii, concretizat astfel în vii tablouri de natură și portrete, se îngemănează cu evocarea unor comparații rare, neașteptate, din care se desprinde în genere o mare prospețime, genuină, rezultînd din folosirea firească, nesilită, a mijloacelor expresive ale limbii. Citez, spre pildă, doar aceste, atît de originale, surprinzătoare comparații :

Din picioare mă topesc
Ca un muc de lumînare

Cînd îl bate vîntu tare
Și-i cură ceara la vale
Și rămîne feștila,
Rău îmi secași inima,

sau

Ioană, Ioană, țaică Ioană,
Naiba te scoase-n poiană,
Naltă ca o buruiană,
Frumoasă ca o icoană!...

Avea, negreșit, deplină dreptate G. Ciaușanu, care își începea prefața la colecția sa, din 1928, cu această sinceră profesiune de credință, vîlceană, iar prin extensiune, olteană: „Născut în Vîlcea, am fost izbit încă din copilărie de farmecul graiului vîlcenesc. Cuvintele la acești oameni sînt parcă o palpabilă exteriorizare a gîndurilor lor, cîntecele lor sînt simple, dar pline de-o negrăită duioșie și sînt țesute pe-o puternică urzeală de adevăr" [7].

Neputînd zăbovi mai mult printre meandrele motivelor tipice ale stilului formulistic local, să ne apropiem cît mai neîntîrziat de o caracterizare implicit temperamentală și a stilului de viață, așa cum acesta rezultă oglindit din analiza comparativă a textelor.

Lirica olteană se conturează ca expresie artistică și temperamentală a unui spirit adînc pragmatic, este o poezie adînc și direct amestecată cu viața, denotă o puternică sete de viață, un hedonism accentuat. Ea manifestă un optimism tonic, al trăirii intense, spontane, dovedind robustețe sufletească chiar și în restriște, fiind puțin înclinată spre contemplare și visare, potrivnică gustului romanțios.

Încărcată de un puternic patos senzual, lirica olteană e expresia ardentă a unui mare neastîmpăr temperamental și a unei excesive mobilități sufletești, fervoarea ei carnală, anacreontică, asemănîndu-se mai curînd cu combustia focului de paie decît cu focul mocnit al tăciunelui în cenușă.

Prin prospețimea faptului trăit și a dorinței arzătoare de a trăi intens, cît mai neîntîrziat, e mai curînd o poezie impulsivă, a emoției vii, copleșitoare, decît a sentimentului durabil, așezat, izbucnind în exclamație directă, semn al comunicativității și al francheței.

Drag îmi e...
Mult mi-e drag...
Drag mi-a fost...
Drag mi-a fost și drag mi-o fi

sînt dintre expresiile foarte frecvente ale acestei stări de spirit spontane, explozive, comunicative.

Afirmînd puternic setea de viață și de a trăi, intens și neîntîrziat, însăși moartea e privită direct, în față, cu curaj, pomenind licențios și neînfricat de cele sfinte, cu un laicism nonconformist pronunțat, luînd cu ușurință numele Domnului și al icoanelor în deșert, iar pe slujitorii bisericii: popi, „potropopi" și vlădici, pilde vrednice de urmat mai cu seamă în viața lor lumească...

---

[7] Cf. G. F. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 7.

Sentimentul dragostei e mai curînd aprindere drăgăstoasă înfocată, răspicat senzuală și carnală, prilej de mărturisire a patimii copleșitoare, agresive sau furișe, asimilabilă boalei fizice ucigătoare pătrunsă în oase și în mădulare —textele vorbesc chiar de ,,boala de iubit''! —, pomenind printre exagerări văicărelnice de pieirea iminentă : *mor*, *mă prăpădesc*, *din picioare mă topesc*, *îmi vine leșin să mor*, ba chiar *plesnesc!* Dragostea e prilej de iscodire și clevetire, cu *vorbe* sau *cuvinte*, mai întîi *dulci*, apoi *rele* sau *grele* și *multe*...

O anumită lăudăroșenie emfatică face din *neica* mai curînd un Don Juan fanfaron, iar din *daica* — o amarnică mesalină, ,,lassata viris, sed non satiata''...Ibovnicia lui și a ei sînt aproape instituționalizate parafamilial, cel puțin în vorbe și în lauda fățișă.

Nenumărate sînt dovezile despre o ostentație fudulă care savurează cu insistență detaliile vestimentare și ale cochetăriei podoabelor : *cercelul* și *mărgelele* sînt des pomenite, pe lîngă *paftaua*, *mărgeanul roșior*, *salba*, *papucul* — gălbior sau vișiniu — , *cîrpa de borangic*, *fesul*, *tulpanul*, *tistimelul* ,,numai flori'', *ia* ,,numai boboci'', *cicicul*, *brîul* ,,cu floricele'', *vîlnicul*, *zăvelca* și *zoroclia*, *maloteaua* și *scurteica* ,,cu forile cît palma''. Cît despre neica, *șuba* și *iepîngeaua*, *cojocelul*, *căciula* ,,de-astragan'', *cămașa* ,,de tulpan'' și *batista* îl fac să sclipească de strălucirea rîvnită, cînd se dorește ,,premenit'' în uliță, dacă nu și în crîng!

Aproape obsesivă apare, mai mult decît în lirica oricărei alte provincii, într-o mare varietate, prezența banului, de la *para* și *firfirică* la *icușari*, *irmilici* și *mahmudele*, la *poli* și *galbeni* (mari și mici), *zloți*, ,,rile'' (*lire*) și *lei*, adesea prețuind, ademenind sau ispitind dragostea!

Dar toate cele înșirate mai sus reprezintă mai curînd doar o anumită latură, fățarnică, superficială a liricii oltene. Trăsături cu mult mai adînci se ascund sub această bravadă, ostentativ iubeață. Lirica olteană e, în adîncul ei, lirica patosului social al răzvrătirii endemice anticiocoiești, lirica bordeiului în luptă cu conacul, prin excelență lirica stilului eroic de viață haiducească, Oltul și oamenii plaiurilor lui devenind în poezia noastră populară simbol al răzvrătirii necontenite a săracului împotriva celor cu ,,case de sticlă''. Nu întîmplător, una dintre denumirile doinei cu conținut social în Muntenia vecină e tocmai aceea de ,,oltenească''. Izbirea mînioasă a coasei în păducel, azvîrlirea sapei, plugul ,,goangă ra'' nu înseamnă lene și proclamarea plăcerilor vieții trîndave, nici stîngăcia și nepriceperea omului localnic, ci doar aversiunea declarată pentru munca fără spor, în slujba spoliatorilor. De aici, blestemul clasic al Oltului :

—Oltule, Oltețule,
Seca-ți-ar izvoarele
Și toate pîraiele,
Să rămîie pietrile
Să trec cu picioarele,...

de unde și dorul ,,de ducă'' în pribegie, de a-și pierde urma în căutarea unor meleaguri mai puțin vitrege :

— Hai, puică, să trecem Oltul,
Să schimbăm vorba și portul
Că ne-am prăpădit cu totul ;
Hai, puică, să trecem dealul
C-amîndoi ne știm amarul!...

În sfîrșit, se cuvine subliniat ascuțișul mucalit, al întorsăturii ironice, al poantei spirituale, care răstoarnă în zîmbet cu înțeles, uneori chiar și cele mai idilice și docile situații :

Ioana șade-n pat la geam
Și-mi înșiră la mărgean,
Și-mi înșiră cîti-un bob,
La tot bobul face nod,
Să-l bage pe neica rob ;
Dar ce rob ar vrea să-i fiu ?
Numa-n brațe să mi-o țiu !...

După această fugară schițare a originalității și particularităților stilului liricii oltene, se ridică firește întrebarea : care e locul liricii în ansamblul folclorului localnic ?

O privire globală asupra ponderii și a vitalității diferite a genurilor folclorului oltean ne face să observăm cum, din cuprinsul colecțiilor citate, rezultă că în poezia folclorică a Olteniei, din ultimele 6—7 decenii, lirica și epica precumpănesc hotărîtor, față de o reprezentare surprinzător de săracă a poeziei obiceiurilor. Doina, ca formă negreșit mai veche a liricii, cu prelungirile și amestecurile ei atît de vizibile, prin doina de dragoste, în cîntec și cîntecul la joc (la sîrbă și horă), împreună cu eposul — încă destul de viguros mai cu seamă în jumătatea de jos a Olteniei — constituie neîndoielnic mai mult de trei pătrimi din întregul folclorului poetic oltean. În ce privește poezia obiceiurilor, descîntecele și producțiile legate de prilejuri din ciclul vieții (cîntecele de nuntă propriu-zise, la mire și la mireasă, și mai cu seamă „ale mortului" — Zorile, Bradul, de altfel acestea pe cale de dispariție) sînt la rîndul lor preponderente față de sărăcia poeziei la prilejuri de peste an, colindatul și puținele alte rituale aparținînd în Oltenia mai ales repertoriului copiilor, iar între acestea numai Sorcova și Plugușorul bucurîndu-se de fapt de o poezie deplin închegată, celelalte fiind doar rudimente de poezie, ba poate nici atît, mai curînd simple formule, fără o cristalizare versificată ca atare.

S-ar putea astfel afirma că bogăția și originalitatea tezaurului folcloric oltean se bizuie mai cu seamă pe hipertrofia evidentă a liricii și a epicii, la care se adaugă — în ce privește muzica și coregrafia — varietatea și vitalitatea remarcabilă a dansurilor populare, cu pronunțat caracter specific local, cunoscut fiind că, îndeosebi în satele din cîmpia Olteniei, repertoriul coregrafic depășește adesea, chiar și azi, 50—60 de dansuri tradiționale, cu melodii și desen coregrafic distinct.

Doina, cîntecul liric cel de toate zilele, mai vechi sau mai nou, cîntecele la nuntă și la înmormîntare, balada, descîntecele, jocul — cu pronunțat caracter specific, muzical și coregrafic — și folclorul copiilor alcătuiesc așadar, în ordinea înseși acestei enumerări, ansamblul folclorului oltean în care versul poetic se îmbină, de cele mai multe ori, cu muzica tradițională.

Vitalitatea deosebită și frecvența, încă actuală, a doinei și baladei conferă, înainte de toate, poeziei folclorice locale un colorit specific prin care folclorul oltenesc, poetic și muzical, se definește în general ca bun păstrător al tradiției, dovedindu-se încă și azi profund ancorat în tradiție, chiar și în manifestările sale inovatoare cele mai recente și actuale.

DESPRE VALORIFICAREA MOȘTENIRII ȘTIINȚIFICE A LUI CONSTANTIN BRĂILOIU

ADRIAN VICOL—STANCA FOTINO

Valorificarea moștenirii științifice a lui C. Brăiloiu este o datorie de frunte a etnomuzicologiei românești. Publicarea sistematică a operei științifice a marelui savant român ar putea deschide perspective largi pentru întreaga etnomuzicologie din epoca noastră.

Acest deziderat major determină discuția pe care ne-o prilejuiește apariția succesivă a primelor două volume cuprinzînd culegeri de studii ale lui C. Brăiloiu, intitulate *Opere*, I și II, traducere și prefață de E. Comișel[1]. (Ambele volume conțin paralel texte originale, în limba franceză, și traducerea lor în limba română.)

Reeditarea operei științifice a lui C. Brăiloiu implică considerabile dificultăți. Varietatea sferei sale de preocupări, aprofundarea continuă a diferitelor probleme odată cu acumularea de noi concluzii, rezultate din perpetuarea cercetărilor sale detaliate, sînt aspecte care fac foarte dificilă elaborarea unui principiu unic pentru publicarea sistematică a operei sale.

Ar fi totuși regretabil dacă, în ciuda greutăților amintite, am accepta renunțarea la orice sistematizare. Greșeala ni s-ar părea cu atît mai gravă, cu cît geniul lui Brăiloiu s-a manifestat mai ales în spiritul său pătrunzător, metodic, capabil să cuprindă într-un sistem unitar fenomenele pe care le-a cercetat și le-a analizat cu o minuțiozitate uimitoare. Opera de valorificare lipsită de metodă s-ar situa mult sub nivelul valorii obiective a creației sale științifice, contrazicîndu-și chiar scopul.

Problema dificilă a sistematizării strict științifice a operei lui C. Brăiloiu dobîndește perspectivă și contururi mai precise dacă se pornește de la intenția clară de a reflecta cît mai bine cuputință *valoarea de sistem* a gîndirii sale. În acest domeniu, etnomuzicologia românească a dobîndit unele puncte de sprijin valoroase, deoarece în decursul ultimilor ani au apărut numeroase articole și studii consacrate activității multila-

---

[1] Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, Traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Editura muzicală, 1966 ; *Opere — Oeuvres*, II, Traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Editura muzicală, 1969.

Rev. etn. folc., t. 17. nr. 4, p. 329—340 București, 1972

terale ale lui C. Brăiloiu, unele dintre acestea avînd meritul de a fi încercat și priviri de sinteză [2].

Din păcate, nu se poate spune același lucru și despre cele două volume apărute, amintite mai sus ; analizînd sumarele lor, cititorul rămîne dezorientat. Atît gruparea studiilor în cadrul fiecărui volum, cît și ordinea de succesiune, preferința pentru publicarea cu prioritate a unora sau omisiunea altora, nu par să reflecte vreo intenție de a prezenta caracterul unitar și sistematic al gîndirii lui C. Brăiloiu, ci mai curînd lasă impresia unor alegeri mai mult sau mai puțin întîmplătoare, a căror rațiune este imposibil de dedus din material. În acest sens, nici una din cele două *prefețe* și nici *cuvîntul înainte* (din volumul I) nu ne sînt de prea mare folos.

Așa, bunăoară, în *Cuvînt înainte* autoarea menționează că ,,prin volumul de față începem publicarea bogatei și valoroasei moșteniri pe care ne-a lăsat-o savantul român de reputație mondială'' și că ,,*cele șapte studii întrunite în acest volum* [. . .] *se referă la morfologia folclorului muzical*'' ; se precizează apoi că în acest volum ,,*cu excepția primelor două studii* [. . .] *celelalte tratează problemele după metoda comparată, etnomuzicologică, pe baza unui material imens, înregistrat de la popoare de pe tot globul pămîntesc*'' [3] (sublinierea noastră).

În primul rînd, cititorul ar fi dorit să știe care au fost criteriile de selecționare și de grupare ale studiilor, ordinea de prioritate și de prezentare etc., despre care *Cuvîntul înainte* nu mai amintește nimic. Nici *Prefața* care urmează nu dă vreo indicație de acest fel, fără a mai vorbi despre faptul că nicăieri nu se încearcă să se prezinte măcar un plan schematic al publicării ,,moștenirii bogate și valoroase pe care ne-a lăsat-o savantul român''. O astfel de informare ar fi fost extrem de necesară pentru orientarea cititorului. De aceea este greu de precizat care sînt argumentele științifice — motivate de întreaga operă a lui Brăiloiu — în virtutea cărora publicarea trebuie începută cu studiul despre *Versul popular românesc cîntat* și nu cu altul, ca de pildă *Schița unei metode de folclor* (necuprins în cele două volume) sau, de exemplu, cu *Giusto silabic*, în care există în germene elementele de bază ale *Versului popular românesc cîntat*?

Răsfoind primul volum, constatăm că nici indicațiile din *Cuvîntul înainte* nu sînt pe deplin adeverite : de pildă, studiul *Pentatonismele la Debussy*, cu care se încheie volumul, nu se referă deloc la ,,morfologia folclorului muzical'' și cu atît mai puțin nu ,,tratează problemele după metoda comparată, etnomuzicologică, pe baza unui material imens, înregistrat de la popoare de pe tot globul pămîntesc. . .''. Desigur, autoarea s-a gîndit că acest studiu de *muzicologie* (şi nu de etnomuzicologie !) şi-ar găsi locul aici, deoarece se fac referiri — de altfel neesenţiale pentru înţelegerea studiului în sine — la două din lucrările de morfologie cuprinse în volum, şi anume *O problemă de tonalitate* şi *Despre o melodie rusă*. În acest caz, autoarea era bine să-l prevină pe cititor asupra acestei intenţii, fie în *Prefaţă*, fie în *Cuvîntul înainte*, chiar dacă şi atunci alăturarea acestei lucrări celorlalte, cu conţinutul total diferit, ar fi rămas în continuare discutabilă.

---

[2] Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu. Noțiuni liminare*, în *Studii de muzicologie*, București, nr. 1, 1965 ; Gheorghe Firca, *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu*, în *SCIA*, București, nr. 2, 1965 ; Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu 1893—1958*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', 13 (1968), nr. 6 ; Gheorghe Ciobanu, *Aportul lui C. Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', 13 (1968), nr. 6 ; Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al ,,Arhivei de folclor a S. C. R.''*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', 13 (1968), nr. 6 ; Nicolae Rădulescu, *Constantin Brăiloiu și cercetarea comparativă a folclorului muzical*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', 13 (1968), nr. 6 ; Florin Georgescu, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', 13 (1968), nr. 4.

[3] Vol. I, p. 3.

Gruparea lucrărilor şi succesiunea lor în cadrul volumelor ne arată clar că nu s-a avut în vedere criteriul cronologic al apariţiei diferitelor lucrări. Cu atît mai puţin utilă este de aceea însemnarea, într-o ultimă notă de subsol a *Prefeţei* volumului al II-lea, prin care ni se comunică — tardiv — că ,,în acest volum, *ca şi în primul*, nu am avut în vedere criteriul cronologic, grupînd studiile după conţinut şi după importanţa lor''[4]. Departe de-a aduce o cît mai vagă lămurire, această precizare, dimpotrivă, măreşte deruta cititorului mai puţin avizat, întrucît, consultînd sumarele ambelor volume, el nu va mai putea înţelege : de ce oare studiul despre *Pentatonismele lui Debussy*, care după cum am văzut nu se leagă ,,după conţinut'' cu lucrările din volumul I, este mai important decît, să spunem, *Folclorul muzical* publicat abia în volumul II ? Exemplele ar putea fi sporite.

Dar, trecînd peste aceste inadvertenţe stînjenitoare, merită să zăbovim o clipă asupra însăşi precizării din nota de subsol citată, pentru că ea ridică o problemă de principiu, pe care o considerăm demnă de relevat : se poate oare face o ierarhizare obiectivă a tuturor lucrărilor *de sinteză* ale lui Brăiloiu ,,după importanţa lor'' ? Oare, luînd asupra noastră o astfel de sarcină, nu riscăm să conferim valorilor obiective, intrinseci ale lucrărilor lui Brăiloiu — unde fiecare studiu îşi are importanţa sa, *în funcţie de domeniul abordat* — propria noastră scară de valori, propria noastră concepţie şi sferă de interes, propria noastră înţelegere a problemelor ? Credem că nu avem dreptul să edităm opera savantului nostru după un criteriu atît de subiectiv, provocînd în acelaşi timp — aşa cum am văzut — confuzie în rîndul cititorilor mai puţin avizaţi.

Dacă am pus în discuţie lacunele volumelor apărute, am făcut-o exclusiv cu scopul de a avea un reper, o bază concretă de pornire pentru o viitoare editare a operelor complete ale lui C. Brăiloiu. În cele ce urmează ne îngăduim deci să sugerăm una din modalităţile de publicare *sistematică* a operei sale, astfel încît această acţiune importantă să-şi afle o cale mai raţională.

Încercînd o sistematizare tematică a lucrărilor lui C. Brăiloiu, putem stabili următoarele categorii de preocupări :

1. Teoria folclorului, metoda de cercetare, sociologia muzicală.
2. Studii privind structura muzicală a folclorului (folclor românesc, studii de etnomuzicologie, inclusiv studiile referitoare la legătura text-melodie).
3. Studii privind folclorul obiceiurilor (nuntă, moarte, vicleim etc.).
4. Varia (lucrări de istorie a muzicii, cronici muzicale, recenzii, educaţia muzicală în şcoli, diverse contribuţii nemuzicale).

---

[4] Vol. II, p. 17 — subl. ns.

Întrebarea care se ridică de la început este aceea a ordinii în care ar trebui editate aceste lucrări. Respectarea riguroasă a unei tematici are avantaje şi dezavantaje. Printre primele s-ar situa, de pildă, nu numai posibilitatea de a urmări însăşi evoluţia concepţiei autorului privind anumite laturi ale fenomenelor cercetate, dar şi accesibilitatea pentru cercuri largi de cititori a studiilor ce lămuresc o anumită temă de care se interesează. Desavantajele nu sînt nici ele de neglijat. Aşa, de pildă, uneori este destul de greu de apreciat dacă o lucrare se înscrie mai curînd într-una sau într-o altă sferă tematică, deoarece autorul nu s-a gîndit, cu siguranţă, să-şi încadreze cutare sau cutare lucrare într-o sferă tematică strict limitată. În al doilea rînd, abordînd problema publicării materialelor după un criteriu tematic, trebuie să mai amintim şi riscul de a grupa laolaltă studii de importanţă, evident, majoră cu altele de o valoare secundară.

Necesitatea opţiunii se impune, totuşi, pentru că însăşi ideea de *sistem* conţine în sine cerinţa fixării unor limite, a unui cadru mai mult sau mai puţin rigid — în orice caz mult mai puţin elastic decît îl cere varietatea realităţii.

În lipsă de altă soluţie mai avantajoasă, ţinînd seama şi de necesităţile imediate, atît ale activităţii practice de cercetare etnomuzicologică, cît şi de cerinţele, la fel de stringente, ale activităţii didactice în conservatoare sau şcoli de muzică, putem stabili cu mai multă obiectivitate o ierarhizare raţională pornind de la un criteriu tematic, fără a pierde din vedere nici obiectivul major al publicării cu prioritate a marilor lucrări de sinteză sau a celor mai reprezentative, în cursul unei perioade de timp cît mai reduse.

Deoarece prima categorie de lucrări, de mai sus, cuprinde problemele de bază, teoretice şi metodologice, ale folclorului şi ale folcloristicii, unde Brăiloiu a adus contribuţii originale şi de mare claritate, credem că editarea operelor complete ar trebui să înceapă cu gruparea acestor lucrări într-un prim volum. Volumul al II-lea ar putea întruni lucrările din categoria a doua şi a treia, adică studiile referitoare la structura cîntecului popular, împreună cu cele consacrate unor obiceiuri — aceste teme fiind oarecum înrudite. Volumul al III-lea ar putea grupa celelalte lucrări menţionate la punctul 4, în general de dimensiuni mai mici, care în totalitatea lor nu depăşesc probabil spaţiul tipografic al unui volum obişnuit.

Divizarea şi organizarea de mai sus ar avea, după opinia noastră, şi un alt avantaj : ar da posibilitatea de a se edita într-un termen relativ scurt întreaga operă a lui C. Brăiloiu. Lista concretă şi ordinea de succesiune a studiilor şi a articolelor, în cadrul fiecărui volum, ar putea fi stabilite, aşadar, după criteriul înrudirilor tematice, dar cel puţin în unele cazuri, în cadrul fiecărui volum, şi în ordine cronologică. Pentru elaborarea şi definitivarea planului editorial concret al operelor lui C. Brăiloiu am propune iniţierea unor discuţii prealabile, cu colaborarea mai multor etnomuzicologi şi muzicologi cu experienţă : paralel s-ar putea iniţia şi o discuţie în presa de specialitate (în revista „Muzica", în „Revista de etnografie şi folclor" etc.), pentru a da posibilitate tuturor celor interesaţi să-şi expună părerea în legătură cu această acţiune publicistică de un interes deosebit pentru muzicologia noastră.

Credem că definitivarea unui plan clar de editare a tuturor lucrărilor ar putea asigura ritmicitatea apariţiei celor trei volume, ar da, cu alte cuvinte, o perspectivă reală întregii acţiuni. În acelaşi scop am sugera publicarea paralelă în limba română a tuturor lucrărilor, cele apărute iniţial în alte limbi urmînd a fi traduse în limba română de traducători de profesie (fie chiar cu colaborarea unui etnomuzicolog !), cunoscut fiind faptul că Brăiloiu în tot ce a scris, fie în limba sa maternă, fie în limba franceză, s-a dovedit a fi un stilist subtil şi desăvîrşit. Redarea acestui stil este o condiţie la care nu se poate renunţa decît în detrimentul înţelegerii valorii reale a lucrărilor sale şi de aceea orice stîngăcie, orice diletantism în materie de traducere duc în mod inevitabil la scăderea acestei valori.

Este binecunoscut faptul că textul francez, ca şi cel al studiilor în limba română ale lui C. Brăiloiu, este îmbrăcat într-o eleganţă de stil cu totul remarcabilă. Lucrul este simţit, recunoscut de oricine ia contact cu ele.

Ediţia îngrijită de Emilia Comişel, conţinînd şi traducerea paralelă a textelor franceze cuprinse în cele două volume, oferă tentaţia unei citiri paralele a textului francez şi a celui tradus în limba română. Dacă acesta din urmă se vrea doar un instrument, oricum util şi preţios, pentru cei care cunosc mai puţin sau deloc limba franceză, varianta română îşi îndeplineşte rolul. Dar pentru că ar trebui să fie mai mult decît atît, pentru că este firesc ca ea să-l reprezinte pe muzicolog în limba maternă, ne îngăduim semnalarea cîtorva observaţii în transpunerea textului. Nu vom întocmi aici o listă completă de atari erori, din pricina spaţiului restrîns al comentariului nostru. Vom semnala doar cîteva, spre a susţine părerea privind necesitatea unei revizuiri temeinice şi consecvente a textului pentru o eventuală altă ediţie. Credem că nu greşim în cele afirmate căci traducătoarea însăşi a simţit acest lucru, de vreme ce la volumul al doilea procedează la o mai atentă verificare, textele româneşti de aici fiind despovărate de multe din neclarităţile pe care le conţine primul volum al operelor lui C. Brăiloiu. Aspectele pe care le semnalăm se vor în sprijinul cititorului, al aceluia care nu poate aborda textul francez şi căruia cîteva precizări în transpunerea românească credem că i-ar servi.

1) Există o primă categorie de observaţii — şi poate cea mai grabnică de semnalat şi de luat în seamă — în care intră evidente false traduceri.

(a) Printre acestea : „quelques *dizaines*" este tradus „cîteva *duzini*" în loc de „cîteva *zeci*" (I, p. 208) ; „n'accumulent *parfois* que..." este tradus prin „nu acumulează *adesea* decît..." în loc de „*uneori*", „*cîteodată*" (I, p. 82) ; greşeala pare constantă, ea revenind şi în alte situaţii similare, precum : „...comme *parfois* dans la músique populaire" apare în româneşte „...ca *adesea* în muzica populară" (I, p. 446), „des recettes inombrables et *parfois* contradictoires..." este tradus „reţete nenumărate şi *adesea* contradictorii"... (I, p. 384), la fel şi în texte la I, p. 318, II, p. 60 ; „*guère*" este tradus cu „*nu prea*" în loc de „*deloc*" (I, p. 320, 370) sau cu „*mai deloc*" (I, p. 18), aproximaţie pe care termenul francez nu o conţine ; „*au bout* d'une construction plus ample" apare ca „*la începutul*"... în loc de „*la capătul*"..., „*la sfîrşitul*...", după cum este evident şi din exemplul ilustrativ care urmează în text (I, p. 73) ; „des centaines d'autres *ne* vont pas au-delà..." este redat cu sens invers în românește „alte sute de melodii depășesc..." în loc de „...*nu* depășesc..." (I, p. 300); „*dès* 1936, Curt Sachs,..." este tradus „*în* 1936, ..." în loc de „*încă din* 1936,..." (I, p. 238); „*ainsi*" este echivalat cu „*pînă acum*" în loc de „*astfel*" (I, p. 221); „*précède*" este tradus „*urmează*" în loc de „*precedă*" (I, p. 181); din nou o consecvență de neexplicat în greșeala „des types *nos.* 14,15..." care este tradus „ale tipurilor *noastre*..." în loc de „ale tipurilor *nr.* 14, 15..." (I, p. 158, 155, 165); „*ramener*" înseamnă nu „*a reduce*", cum apare aici, ci „*a readuce*" (I, p. 317); „*démontre* Riemann" nu este corect „*mărturisește*...", ci „*demonstrează*..." (I, p. 293); „*connéxité* nu înseamnă „*context*", ci „*legătură*", „*conexiune*" (I, p. 203); „*chaînon*" nu se traduce corect prin „*lanț*", ci „*verigă*" (I, p. 140); „*les contraintes* de la rime" înseamnă nu „*deficultățile* rimei", ci „*constrîngerile* rimei" (I, p. 137); „*assez* légères", tradus „*prea* slabe", este corect „*destul de* slabe" (I, p. 95); sensurile pot fi astfel inversate, ca și în exemplul următor „le terme ... ne sousentend *nullement* que l'enfance ignore *necessairement* toute autre rythmique" este tradus dîndu-i-se alt sens „termenul... nu lasă să se subînțeleagă *neapărat* că lumea copiilor nu cunoaște nici o altă ritmică", deși el înseamnă „termenul... nu presupune *de loc* că vîrsta copilăriei (sau „lumea copiilor", cum apare în text) ignorează *în mod obligatoriu* orice altă ritmică" (I, p. 122); sau, dacă nu am recurge la textul francez „devenant *de* monosyllabiques bisyllabiques et *de* bisyllabiques trisyllabiques", ce s-ar putea înțelege din fragmentul „devenind astfel monosilabi bisilabici și bisilabi trisilabici", care trebuia redat „devenind astfel *din* monosilabici bisilabici și *din* bisilabici trisilabici" (I, p. 81); „*en* un total" nu poate fi „*dintr-un* total", ci „*într-un* total" (I, p. 80); sau „semblables *bouche trous* pouvant *encombrer* le vers" este neadevărat cînd apare ca „asemenea *inserțiuni* putînd *să umple* versul", o traducere reală fiind „asemenea *umpluturi* putînd *să stînjenească* versul (I, p. 76); „signalant *au passage* leurs lacunes" nu înseamnă „*în trecere*", ci „pe *rînd*", „*în ordinea lor*" (I, p. 51); „*rien*" este tradus prin „*nimeni*", deși textului și în românește i se potrivește mai bine „*nimic*" (II, p. 117); „*rapprocher*" este probabil confundat cu „*rapporter*" cînd este tradus cu „*a aduce*" în loc de „*a apropia*" (II, p. 61); „*dérober*" nu înseamnă „a *aprofunda*", ci „*a evita*", „*a se abate*" (II, p. 24); „*que ce soit* en..." este tradus, nu o dată, prin „*cum ar fi* în ...", deși are sensul de „*fie că e* în..." (I, p. 334—335, 375); „Russo...*s'écrie*" ne uimește să aflăm că înseamnă „Russo... *scrie*" și nu „Russo...*exclamă*" (I, p. 26); etc.

(b) Mai semnalăm aici o modalitate stîngace din punct de vedere gramatical de a transpune frazele care sînt introduse prin „*C'est ce que*...", lipsindu-le de propoziția principală. „*C'est ce que*...Bartók a vu" este tradus „*Ceea ce* a văzut Bartók" (I, p. 38), „*C'est ce que* ne se lassent de répéter" apare în românește ca „*Ceea ce* nu obosesc să repete" (I, p. 350), sau „*C'est ce qu*'illustrent les exemples cités" apare ca frază construită doar dintr-o subordonată „*Ceea ce* ilustrează exemplele citate" (I, p. 47), ele trebuind să fie toate traduse „*Este ceea ce a* văzut Bartók", „*Este ceea ce* nu obosesc să repete...", „*Este ceea ce* ilustrează exemplele citate". Din aceeași categorie de nuanță gramaticală trebuie revăzute traducerile de tipul „*Rappelons que*..." tradus cu „*Amintim că*..." (I, p. 63, 79, 127), „*Répétons que*. . .” prin „*Repetăm că*. . .” (I, p. 79), „*Hâtons-nous*...” prin „*Ne grăbim*. . .” (I, p. 87), la fel la I, p. 106, 108, 151, 139, care toate ar trebui traduse prin „*Să* amintim că. . .”, „*Să* repetăm...”, „*Să* ne grăbim” etc.

Credem că, fără un efort prea mare, revizuirea acestor erori, am spune dintre cele mai grave pentru că ele alterează însuşi înţelesul textelor, nu ar face decît să îmbunătăţească varianta românească.

2) Legată de precedenta categorie, am aminti-o pe aceea cuprinzînd traduceri ale unor cuvinte sau expresii în forme improprii pentru limba română. Stilistic ele impietează asupra textului, zgîriind urechea unui vorbitor de limbă română.

Astfel textul „pour traduire en musique *n'importe quelle* syllabe des vers. . .” este tradus prin „pentru a traduce în muzică *indiferent orice* silabă a versurilor. . .” (I, p. 183), cînd există atît de fireasca exprimare „*indiferent ce*. . .” sau „*oricare*”; expresia ”*ils font office*” apare în traducere cuvînt cu cuvînt „*fac oficiu*” (I, p. 136, 330), cînd s-ar fi putut găsi mai multe posibilităţi din seria lui „*îndeplinesc funcţia*”, „*joacă rolul*”; ignorarea sensului figurat şi luarea în considerare doar a celui propriu fac ca şi textul „*Il n'y a pas lieu de s'attarder* aux syllabes. . .” să fie redat prin „*Nu este locul* aici *să întîrziem* la silabele. . .” (I, p. 110), cînd, pentru a sugera doar o posibilitate, s-ar fi putut spune „*Nu e cazul* aici *să ne oprim mai mult* asupra silabelor...”; „*pourrait prendre modèle sur*...” este tradus cu „ar *putea să ia model de la*. . .” (I, p. 35), sugerăm ca mai proprie limbii noastre expresia „*a urma un model*” sau „*a crea după modelul*. . .”; o eroare poate crea pleonasme, ca în cazul redării textului „*tout au commencement* de 1600. . .” prin „*de la primele începuturi* ale anului 1 600. . .” (II, p. 120), cînd există atît de firescul echivalent „*chiar de la începutul* anului 1600. . .”; nu mai comentăm cît de nedescifrabilă poate deveni o transpunere cuvînt cu cuvînt, devreme ce un text atît de clar ca ”... sur lequel tout musicologue, si spécialisé soit-il, aura donc avantage à se pencher plus longuement, à l'avenir”, este tradus „. . .asupra căreia orice muzicolog, oricît de specializat ar fi, va folosi deci, dacă se va apleca mai îndelung pe viitor” (I, p. 394) şi pentru care am sugera ca posibil „asupra căreia oricărui muzicolog, oricît de specializat ar fi, îi va fi de folos să zăbovească mai îndelung, pe viitor”; în aceeaşi situaţie „les documents *auront* à valider ces présomptions” tradus în aceeaşi manieră „documentele *vor avea* să confirme aceste presupuneri” (I, p. 380), cînd corecta traducere „*vor trebui*” ar fi rezolvat şi sensul şi sonoritatea limbii; „*De son côté*, Helmholtz. . .”, expresia este sărăcită şi redusă la componenţii săi devenind „*din partea sa*, Helmholtz. . .”, deşi avea echivalenţii „*în ceea ce-l priveşte pe*. . .” sau „*cît despre*. . .” (I, p. 368); „*bien conforme aux* idées . . .” este tradus cu „*foarte conformă*. . .” (I, p. 368), deşi este vorba de un adjectiv care nu admite gradele de comparaţie, aici fiind vorba de „*conformă*” sau, eventual, „*foarte potrivită*”; „dans une *faible mesure*” este şi el redus la „*într-o măsură slabă* (I, p. 41), deşi se exprimă de fapt sensul „*într-o oarecare măsură*” sau „*în mică măsură*; sau, s-ar gîndi oare cineva, citind redarea în româneşte a textului „*au moyen* de paralèles” prin „*prin mijlocul* paralelelor” (I, p. 87), la faptul că este vorba de „*cu ajutorul paralelelor*” ? ! ; oare pentru „*tirer* une conclusion” avem echivalentul cel mai adecvat „*a scoate* o concluzie” (I, p. 83) sau mai curînd „*a* *trage* o concluzie" ? ; etc. Nu am enumerat decît cîteva greoaie expresii, nefirești limbii române, care dăunează stilistic transpunerii textului francez.

3) În ceea ce privește stilul remarcăm cu regret că eleganța și supletea, elasticitatea și spontaneitatea care caracterizează textul original sînt aplatizate, reduse la un stil de rezumat, de text-instrument de lucru în limba română. E adevărat că publicarea în paralel a versiunii originale și a celei traduse — modalitate editorială rară pentru studiile științifice (cu atît mai meritoriu este faptul pentru editoarea și traducătoarea studiilor lui C. Brăiloiu) — înlesnește cititorului luarea de contact și cu stilul textului francez, și folosirea, deci, a celui românesc numai pentru referire. O mai atentă încercare de menținere a calității stilistice nu ar fi fost decît binevenită, cu atît mai mult cu cît textul din coloana alăturată ne atrage permanent atenția prin stilul atît de nuanțat. Deci, exemplele pe care le spicuim aici, fără a conține erori de traducere, sînt dintre cele care sărăcesc din punct de vedere expresiv textul. „*Il prête à* confusion" este tradus „*duce la* confuzie" (I, p. 284) anulînd ambiguitatea printr-un termen al certitudinii, deși exista posibilitatea unui „*permite* confuzia", „*riscă* confuzia", „*se pretează la*..." ; „*y éclate manifestement*" este sărăcit în încărcătura afectivă prin „*apare aici evidentă*" (I, p. 154), sugerăm pentru aceasta, de pildă, „*izbucnește* aici *în mod vădit*" ; „on peut avoir affaire *aussi bien* à... qu'à..." este tradus „putem avea de-a face cu ... ca și cu ..." (I, p. 123), netinînd seama de sublinierea opoziției pe care o cuprinde textul „putem avea de-a face *tot așa de bine* cu... ca și cu..." ; textul nu conține repetări inutile, care apar în cel tradus dînd impresia unei neglijențe în scris : „...devenait donc evident que la combinaison brève-brève-longue repétée est, *de sa nature* ..." este tradus „deci devenea evident că, *prin natura sa*, combinația scurtă-scurtă-lungă este, *prin natura sa*..." (I,p.99), trebuind să fie eliminat prima oară cînd apare în textul românesc „*prin natura sa*" ; este alta nuanța textului „l'apocope a, *dirait-on*, *ébranlé* ses conceptions initiales..." decît așa cum apare în românește „apocopa, *pare, să-l fi făcut să-și schimbe* concepțiile inițiale" (I, p. 72), text pe care noi l-am înțelege ca „apocopa, *s-ar zice, a zdruncinat* concepțiile sale inițiale" ; accentele pe care le intenționează autorul „cessant *alors* d'être *elle-même* syllabe d'appoint..." sînt neglijate în redarea „încetînd *astfel* să mai fie *o* silabă de sprijin" (I, p. 65), credem noi că e vorba de „încetînd *atunci* să mai fie *ea însăși* silabă de sprijin" ; atunci cînd „les chanteurs aiment *à faire entendre*" devine simplul „cîntăreților le place *să execute*" (I, p. 63) ne aflăm în fața unei mari sărăciri de nuanță — acel „le place *să facă auzit*" este potrivit sensului frazei în care e vorba de vocea joasă, șoptită a interpreților ; coloratul „*de loin en loin*" este corect, dar plat echivalat cu „*rareori*" (I, p. 60), cînd se putea rezolva prin „*din loc în loc*" sau „*din cînd în cînd*" ; unei neglijențe stilistice i se datoresc și pleonasmele ce țin de un stil neîngrijit „*La disposition* 4 + 4, qui *partage* l'incise..." este tradus „*Secționarea* 4 + 4, care *împarte* rîndul..." (I, p. 45), am sugera ca mai bine „*Dispunerea* 4 + 4, care *împarte* rîndul..." sensul frazei „C'est peut-être par analogie phonétique que les verbes, exceptionnellement, s'accentuent de même..." este lezat și redarea devine greoaie „poate, prin analogie fonetică, se accentuează la fel verbele, în mod excepțional" (I, p. 28), retraducem noi prin „poate că analogia fonetică face ca verbele, în mod excepțional, să fie la fel accentuate" ; prin anula-

rea, nerespectarea unor accentuări intenţionate de autor, traducerea a desfiinţat, uneori, sensul dorit al frazei, ca în „C'est, à n'en pas douter, cette particularité.. qui a si fort étoneé et choqué les lettrés...elle leur a semblé...” care este tradusă „Fără îndoială, această particularitate... a uimit şi scandalizat atît de mult pe literaţi... li s-a părut...” (I, p. 25), dar noi am înţeles-o ca „*Aceasta este*, fără îndoială, particularitatea care a uimit într-atît şi a scandalizat pe literaţi... *ea* le-a părut...”; şi textul „parait *de beaucoup* la *moins usitée*” tradus doar prin „pare *cu mult mai puţin* folosită” este coborît stilistic (I, p. 380), înţelegîndu-l noi ca „pare, *de departe, cea mai puţin* folosită”; „les mélodies qui *s'en nourissent*...” este mai mult decît „melodiile care *o folosesc* (I, p. 360), fiind mai expresiv, de pildă, „melodiile care *se hrănesc* din ...”; de ce oare „*Il est dans la nature des choses*” este numai „*Este firesc*” (I, p. 329), cînd limba română cunoaşte şi echivalentul expresiv „*Este în firea lucrurilor*”; expresia „*elle fait bonmarché* ... ” este tradusă prin „*ea trece uşor peste* ceea ce ...” (I, p. 327), deşi poartă o mai pregnantă semnificaţie „*ea dispreţuieşte*...”; „et *empiète* sur le silence suivant” poate că este corect din punctul de vedere al înţelesului atunci cînd se traduce prin „*să se extindă* pe pauza următoare” (I, p. 151), dar conţinutul de nuanţe este lezat, „*să impieteze asupra* pauzei” sau „*să încalce* pauza următoare”; alteori traducerea adaugă sensuri inexistente în textul original „*mettre en lumière*” este tradus „*să dea în vileag*” (I, p. 152) care presupune „demascare”, în timp ce autorul nu intenţionează să exprime decît „*să pună în lumină*”, „*să pună în evidenţă*”; „*à mon goût*” este mai personal decît echivalentul ce i s-a găsit „*după părerea mea*” (I, p. 308), şi i s-ar fi putut găsi echivalentul românesc: „*potrivit gustului meu*”; prin inversări de topică se distrug uneori cadenţe de text voite de autor, ca în cazul „D'instinct, sans doute, chez les poètes mineurs... ; volontairement, à coup sûr, chez Eminescu...” este redat „Fără îndoială, din instinct la poeţii minori... ; deliberat, fără îndoială, la Eminescu...” (I, p. 39); în afară de faptul că pentru două expresii de nuanţe diferite din limba franceză se recurge la una singură, nu ar fi fost o dificultate să se păstreze topica semnificativă „Din instinct, fără îndoială, la poeţii minori... ; voit (deliberat), desigur, la Eminescu,...”; textul „Examinées séparement, ni poésie, ni musique ne revèlent *là* rien d'essentiel” este în traducere „Examinate separat, nici poezia, nici muzica, nu dezvăluie nimic esenţial” (I, p. 18), ceea ce neglijează pe acel „*là*” care trimite la context şi articulează subiectele, a căror formă nearticulată nu este întîmplătoare în original, însemnînd „Examinate separat, *nici ceea ce e poezie*, *nici ceea ce e muzică* nu dezvăluie *în acest sens* nimic esenţial”; etc. Enumerarea ar putea continua.

4) Pentru realizarea unui stil cît de cît apropiat de cel intenţionat de C. Brăiloiu, credem că trebuie evitat, sau măcar redus la minim, procedeul de a adăuga sau a omite cuvinte din text, poate aplicat cu intenţia de a-l face cît mai explicit, sau, în alte cazuri, pentru că unele cuvinte au părut inutile. Cu toate acestea, fiind vorba de un text bine clădit sub aspectul unui riguros stil ştiinţific, o traducere îl poate urma cît mai fidel.

(a) „*toute* une interprétation” este tradus doar „o interpretare”, în loc de „o *întreagă* interpretare” (I, p. 301); „se rapporte *trop* spécialement...” apare ca „s-ar raporta în mod special”... (I, p. 284) în loc de „ s-ar raporta în mod *prea* special” sau „... de natură *prea* specială”;

,,le procédé *de beaucoup* le plus expéditif" este tradus ,,procedeul cel mai expeditiv" (I, p. 315) fără a-i menţine accentul ,,procedeul *de departe* cel mai expeditiv" ; ,,identique *à lui même*" este tradus prin ,,strict identic (I, p. 125), în loc de ,,strict identic *cu el însuşi*" ; ,,*le plus souvent*..." devine doar ,,adesea" (I, p. 111), cînd de fapt este vorba de ,,*cel mai adesea*" ; ,,font pendant, *comme prévu*, des modèles musicaux" este tradus ,,le corespund modele muzicale" (I, p. 85), fiind omis ,,*ca un fapt prevăzut*" sau ,,*după cum era de aşteptat*", explicaţia dintre virgule ; ,,tant *là encore*, l'usage local" este numai ,,într-atît obişnuinţa locală" (I, p. 83), fără referirea explicativă ,,*şi în această privinţă*" sau ,,*şi în acest sens*" ; sau, cum ne-am putea imagina ca posibilă şi suficientă traducerea textului ,,à des heures *que seules les convenances d'horaire lui ont fait choisir*" prin ,,la ore *anumite*" (II, p. 121), în loc de ,,la ore *pe care numai afinităţi* (*convenienţe*) *de orar l-au determinat să aleagă*" ; ,,rien *d'essentiel*" apare ca ,,nimic" (II, p. 103), deşi este clar că e vorba de ,,nimic *esenţial*" sau ,,nimic *din ceea ce e esenţial*" ; ,,*beaucoup* plus près de nous" este redus la numai ,,mai aproape de noi" (II, p. 71), eliminînd pe ,,*mult* mai aproape de noi" ; ,,*un peu* comme une cornemuse" este numai ,,ca un cimpoi" (II, p. 44), deşi este ,,*oarecum* ca un cimpoi" ; ,,autrefois, *dans une large* mesure, intérieurement...uni" este tradus cu ,,odinioară strîns unit" (II, p. 30), nemaiţinînd cont de ceea ce este între virgule ,,odinioară, *în mare măsură*, strîns unit" ; etc.

(b) Alteori apar adăugiri de cuvinte în versiunea românească. ,,Tours familier à Debussy" este transpus ,,Întorsătură *foarte* familiară lui Debussy" (I, p. 450) în loc de simplul ,,Întorsătură familiară lui Debussy" ; ,,ces lignes d'un voyageur français" este în textul tradus ,,aceste rînduri *tipice* ale unui călător francez" (II, p. 70) faţă de ,,aceste rînduri ale unui călător francez" ; ,,Cette syllabe est «mă».." devine în textul nostru ,,această silabă este *invocaţia* «mă»..." (I, p. 61), dar precizarea nu a fost socotită necesară de autor ,,această silabă este «mă» ..." ; etc.

5) În trecere numai vom menţiona şi unele inconsecvenţe terminologice. Fie că pentru un cuvînt din franceză sînt utilizaţi termeni diferiţi în română, fie că pentru diferite nuanţe ale unor denumiri, textul român utilizează un singur termen. Lucrul este destul de important cînd cuvîntul face parte dintr-o serie terminologică ştiinţifică.

(a) De exemplu ,,*restitution* syllabique" apare cu trei corespondenţi diferiţi ,,*completare*" (I, p. 50), ,,*restituţie*" (I, p. 51) şi ,,*adăugare*" (I, p. 52), or credem că fiind vorba de denumirea, deci convenţia de desemnare, a unui proces, găsirea unui singur—dar cel mai potrivit— termen în limba română se impune ; ,,*tours* mélodiques" apare fie ,,*desene* melodice" (I, p. 331), fie ,,*contururi* melodice" (I, p. 334) ; ,,syllabe *d'appoint*" este fie ,,silabă de *sprijin*" (I, p. 60), fie ,,silabă *de completare*" (I, p. 61, 67, 69, 97) ; ,,*incise* mélodique" apare ca ,,*rînd* melodic" (în întreg studiul *Versul popular românesc cîntat*), ca ,,*incizie melodică*" (în studiul *Giusto-silabic*), sau chiar ,,*inciză* melodică" (I, p. 69, 70), ca ,,*linie* melodică" (I, p. 73). Vom da un singur exemplu în care se va vedea că inconsecvenţe de termeni antrenează nu numai deficienţe de terminologie, dar şi de stil prin repetări neglijente : ,,susceptible de *restitution* par...une...syllabe *d'appoint*" este redat prin ,,susceptibil de *completare* printr-o... silabă de *completare*" (I, p. 69).

(b) Situaţia inversă apare, de pildă, în transpunerea, şi a lui „*dispositif* rythmique", şi a lui „*l'ordonnance* des séries métriques" în unicul termen „*orînduirea* ritmică" şi „*orînduirea* seriilor metrice" (I, p. 38), în al doilea caz, cel puţin, este şi incorect, deoarece este vorba de „*aranjare*", „*rînduire*"; „*témoigner*" şi „*prouver*" sînt traduse la fel, prin „*a dovedi*" (I, p. 51, 83), deşi este clar că primul termen înseamnă „a *mărturisi*"; „*peuplades*" şi „*peuples*" au un singur corespondent în textul românesc, şi anume „*popoare*" (II, p. 81), cu toate că „*peuplades*" înseamnă „*seminţie*", „*trib*", „*populaţie*"; etc.

(c) La observaţiile de terminologie am semnala şi nefolosirea unor termeni tehnici, consacraţi în gramatică, de pildă: „*les articles post-posés*" este tradus prin perifraza „*articole puse la sfîrşitul cuvîntului*" (I, p. 26), deşi gramatica limbii române foloseşte termenul de „*articole post-puse*"; „*passé simple*" este echivalat cu „*trecutul simplu*" (I, p. 35), categorie care nu există în terminologia gramaticală românească, unde îl cunoaştem însă pe „*perfectul simplu*".

6) Într-o altă categorie de observaţii am include pe cele referitoare la unele erori care par în mod evident datorate "alunecării" prea rapide a creionului pe hîrtie, unei mai puţin atente elaborări, necesară cu deosebire într-o astfel de lucrare.

(a) Forme nearticulate sau cu articol nehotărît sînt traduse ca articulate cu articol hotărît: „*des* barres" este tradus „bare*le*" (I, p. 307 în notă) în loc de „*bare*"; „*des* mesures" este aici „măsuri*le*" (I, p. 248) în loc de „*măsuri*"; „du fait d'*un* accent" este în textul tradus „datorită accentu*lui*" (I, p. 181) în loc de „datorită *unui* accent"; „produit *du* nouveau" este redat „produce nou*l*" (II, p. 38), pentru „produce *ceva* nou"; „enchaînement *de* rapports" apare „înlănţuirea raporturi*lor*" (I. p. 320) deşi corect este „înlănţuire *de raporturi*"; etc.

(b) Plurale traduse, fără ca limba română să o ceară cu necesitate, prin singular: „*quelques-uns* en ont jugé" este tradus „*cineva* a judecat" II, p. 33), în loc de „*cîţiva* (*unii*) au judecat"; „*aux phénomènes*" este în traducere „pentru *fenomenul*" (I, p. 310), în loc de „pentru *fenomenele*"; „de *ces cartes* de *répartitions*" este tradus „*acestei hărţi de repartiţie*" (I, p. 312), în loc de „*acestor hărţi de repartiţii*"; „*celles* des B_{18}, B_{35} . . ." este în traducere „*aceea* a lui B_{18}, B_{35}. . ." (I, p. 202), în loc de „*acelea ale* lui B_{18}, B_{35}..."; etc. Alteori singularul este tradus în forme de plural: „les systèmes de *simple classification*" este tradus „sistemele de *simple clasificări*" (II, p. 83), în loc de „sistemele de *simplă clasificare*"; „ne connaissent pas de *système rythmique* sévère... *rythme* intraduisible, *rythme* de fantaisie" apare „nu cunosc *sisteme ritmice* severe, ... *ritmuri* intraductibile, *ritmuri* fanteziste" (II, p. 75), în loc de „nu cunosc *vreun sistem ritmic* sever,... *ritm* intraductibil... *ritm* de fantezie"; „*celle* du B_{205}" este în textul tradus „*acelea* ale lui B_{205}" (I, p. 202) pentru „*aceea* a lui B_{205}"; etc.

7) O ultimă grupă de observaţii cuprinde evidente greşeli de tipar sau de corectură, care nu au fost semnalate în vreo erată. Nu le menţionăm existenţa decît pentru a atrage atenţia cititorului şi editorului că ele există (uneori poate chiar în tipărirea textului francez); „5–6–*1*–2 = 2–3–5–6" apare în româneşte „5–6–*4*–2=2–3–5–6" (I, p. 317); „*19/9*" în textul tradus este „*18/8*" (II, p. 95); „un équilibre *total*" este

greșit (aproape fără a putea „ghici'' unde) în textul românesc „un echilibru *tonal*'' (I. p. 383); „pour *deux* raisons'' este transcris „din *2* motive'' (I. p. 284), în loc de „din *două* motive'', de altfel și în alte locuri mai apare folosirea indicației cifrice în locul celei literale din textul original; „le vicomte *de* Puymaigre'' este transpus „vicontele Puymaigre'' (II, p. 34), cu toate că particula „*de*'' aparține numelui propriu, ca indicare a unui rang ierarhic; „et dans *la* «Fille aux cheveaux de lin » de Debussy'' este, evident din greșeală, redat „și în *la* «Fille aux cheveux de lin » de Debussy'' (I, p. 347); consecvent notează „*au XVII-e s.*'' etc. „*du XIX-e s.* ''etc. ca „în *sec. XVII*'', „*secolului XIX*'' etc., deși în scrierea îngrijită, într-un text de limbă literară, nu se admite această notare, ci este obligatorie notarea „*în sec. al XVII-lea*'', „*secolului al XIX-lea*'' etc.; „Liliencron'' este (oare unde e greșeala? !) în textul tradus „Li*ll*iencron'' (II, p. 134); considerăm tot ca o neglijență editorială faptul că reproducerile din textul volumului al doilea (p. 26, 28, 39, 57, 68, 72, 105, 126) au explicațiile doar în limba franceză, pentru consecvența bilingvismului ar fi trebuit traduse și aceste texte explicative ale imaginilor.

Nu am epuizat observațiile pe care ni le-a oferit lectura atentă paralelă a textelor. Am urmărit doar să arătăm că unele îmbunătățiri ar putea fi lesne aduse, pentru ca versiunea românească să fie cît mai aproape de original în ceea ce privește adecvarea limbii și eleganța stilului. Și, de asemenea, poate că observațiile noastre pot fi instrument util cititorului pînă la o viitoare ediție. Și sugestiile de mai sus ar putea contribui la o dezbatere necesară a editării operelor complete ale lui C. Brăiloiu.

RECENZII

Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia, Budapesta, 1968, 500 p.

Impresionantul volum editat, în 1968, de Academia de Ştiinţe din Budapesta este dedicat cunoscutului etnograf maghiar Antal Reguly şi înmănunchează lucrări ale mai multor cercetători din diverse ţări europene cu privire la credinţele, obiceiurile şi tradiţiile populare ale populaţiilor fino-ugrice din Siberia şi la legăturile lor cu poporul maghiar.

Antal Reguly, neobositul cercetător al tradiţiilor populare fino-ugrice, şi-a început cercetările în bibliotecile din Germania, Suedia, Finlanda şi Rusia, după care a întreprins o călătorie de lungă durată, petrecînd mult timp printre samoiezi, ceremişi, ziriani, ciuvaşi, zotiaci şi alte populaţii fino-ugrice siberiene. Reguly a manifestat un viu interes şi pentru problemele afinităţilor lingvistice fino-ugrice, dar, mai ales, pentru studierea religiilor primitive populare asiatice, care, în concepţia sa, au exercitat o influenţă destul de puternică asupra formării modului de gîndire al popoarelor asiatice (p. 14).

Metodele folosite pentru elucidarea diverselor probleme sînt, în volumul de faţă, diferite, depinzînd de fiecare autor în parte. Autorii se ocupă de problema şamanismului, totemismului, de riturile de înmormîntare, de arta populară etc., privind şi analizînd diversele fenomene din punct de vedere etnografic, etnologic, lingvistic, istoric, arheologic etc.

Editorul volumului, V. Diószegi, a considerat, şi pe bună dreptate, că prezentarea unui volum complex, abordînd aproape toate problemele cercetării tradiţiilor şi credinţelor populare este mai de folos decît elaborarea unor culegeri de articole şi studii grupate tematic[1].

Una din problemele care ocupă cel mai mult loc este *şamanismul*[2], tratat în mai multe studii: J. Balász (Budapesta), *The Hungarian Shaman's Technique of Trance Induction* [Tehnica şamanistă maghiară a inducţiei prin transă], p. 53–77, în care autorul porneşte de la o problemă de etimologie, încercînd să explice originea verbului maghiar *rejt* (a ascunde, a face nevăzut prin vrajă, prin incantaţie etc.). P. Hajdú (Szeged), în lucrarea *The Classification of Samoyed*

---

[1] În literatura de specialitate sînt cunoscute mai multe astfel de lucrări; cf. U. Harva, *Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker*, în „Folklore Fellows Communications", Helsinki, 1938; D. Zelenin, *Культ онгонов в Сибири*, Moscova–Leningrad, 1936 (şi traducerea franceză: *Le culte des idoles en Sibérie*, Paris, 1952); M. G. Levin, L. P. Potapov, *Народы Сибири*, Moscova–Leningrad, 1956 (şi traducerea engleză: *The Peoples of Siberia*, Chicago–Londra, 1964).

[2] În legătură cu şamanismul, religia cea mai răspîndită în Siberia şi Asia, există o literatură foarte vastă, din care amintim numai cîteva lucrări mai reprezentative: G. Nioradze, *Der Shamanismus bei den sibirischen Völkern*, Stuttgart, 1925; Å. Ohlmarks, *Studien zum Problem des Shamanismus*, Lund–Copenhaga, 1939; menţionăm, mai ales, contribuţiile deosebit de preţioase ale prof. M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1947 (şi versiunea engleză: *Shamanism*, New-York, 1949) etc.

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 4, p. 341–349, Bucureşti, 1972

Shamans [Clasificarea șamanilor samoiezi], p. 147—175, se ocupă de stabilirea unor ranguri între preoții samoiezi primitivi, în funcție de puterile cu care se crede că ar fi învestiți. Autorul stabilește trei clase de șamani : a) — prima categorie cuprinde șamani înzestrați cu forțe deosebite, ieșite mult din comun, inițiați în diverse rituri magice și despre care se crede că pot comunica cu diavolul, respectiv cu ființele supranaturale, și că pot face minuni ; b) — a doua categorie cuprinde șamani care nu pot face minuni sau fac acest lucru numai rareori și care sînt reputați în special ca tămăduitori și lecuitori ; c) — în ultima categorie sînt incluse persoane cu un sistem nervos foarte sensibil și care se disting prin capacitatea lor de a interpreta visele și de a vindeca unele boli mai ușoare (p. 147). Există și opinii după care șamanii se mai pot clasifica în buni și răi (albi sau negri), în funcție de spiritele cu care se crede că ar fi în legătură.

Alți autori se ocupă de diverse alte aspecte ale șamanismului, ca inițierea magică a celor destinați a deveni șamani : G.M. Vasilievici (Leningrad), *The Acquisition of Shamanistic Ability among the Evenki (Tungus)* [Dobîndirea calității de șaman la populația evenki], p. 339—351, și S. J. Vainștein (Moscova), *The Tuvan Shamans's Drum and Ceremony of its 'Enlivening'* [Toba șamanilor tuvani și ceremonia 'însuflețirii' ei], p. 331—339 ; de cîntecele rituale ale șamanilor : G.M. Vasilievici [Leningrad), *Shamanistic Songs of the Evenki* [Cîntecele șamanilor evenki], p. 351—373 etc.

O altă serie de lucrări tratează problema totemismului la popoarele fino-ugrice. După părerea cercetătorului B. Gund (Debrecen), *Survivals of Totemism in the Hungarian táltos Tradition* [Reminiscențe de totemism în tradiția preoților maghiari 'táltos'], p. 41—53, reminiscențele de totemism la poporul maghiar își au corespondentele lor la popoarele altaice. În timp ce la acestea există, de regulă, un șaman care păstrează tradiția legăturii genealogice cu un animal străbun, la maghiari există așa-numitul 'táltos' care îndeplinește aproximativ aceeași funcțiune. Drept mărturie a descendenței de origine totemică a unor triburi și grupuri de populație maghiară stau diversele nume proprii maghiare din secolele al XII-lea și al XIII-lea, ca *ákos* (pasăre albă, vultur alb), *karcsa* (șoim), *kartal* (pajură, pajură albă), *tivan* (șoim), *kurd* (lup) etc. [3]. Din punct de vedere etimologic, spune autorul, toate aceste denumiri sînt de origine turcică, atestînd o perioadă anterioară instalării maghiarilor în Carpați și Panonia.

De o problemă asemănătoare se ocupă G. V. Iusupov (Kazan) în lucrarea : *Survivals of Totemism in the Ancestor Cult of the Kazan Tatars* [Reminiscențe de totemism în cultul străbunilor la tătarii din regiunea Kazan], p. 193—235. Autorul arată importanța studierii acestei probleme în mijlocul populației respective, căreia trebuie să i se prezinte religia în spiritul ideilor marxiste, ca o rămășiță nedorită a trecutului. Studiul este îngreuiat însă de faptul că o mare parte din aceste credințe sînt, totuși, pe cale de dispariție, ștergîndu-se treptat pînă și din memoria celor mai bătrîni. La această situație a contribuit în mare măsură religia islamică, care, timp de 1 000 de ani, a combătut credințele păgîne. Autorul consideră că la populațiile de kirghizi, turkmeni și tătari din această regiune se mai pot observa reminiscențe de totemism în : a) diverse tipuri de prohibiție (tabu) ; b) medicina populară ; c) ceremonii și obiceiuri ; d) materialul arheologic ; e) toponimia locală și denumirile etnice. Autorul menționează, în continuare, aportul însemnat al unei expediții etnografice complexe din anul 1947 la studierea diverselor probleme ale popoarelor fino-ugrice.

În articolul *The Cult of Bear among the Ket (Yenisei Ostyaks)* [Cultul ursului la keți — ostiacii de pe Ienisei], p. 177—193, E. A. Alekseenko (Leningrad) arată că este vorba de un fenomen cu o vechime impresionantă, amintind de epoca vînătorilor și pescarilor ; studierea acestui cult nu numai că ajută la definirea trăsăturilor esențiale ale religiei primitive a acestei populații, dar elucidează și unele probleme legate de etnogeneza popoarelor siberiene.

---

[3] Cf. și L. P. Potapov, *Следы тотемистических представлений у алтайцев*, în „Советская этнография”, 1935, 4—5, p. 134—152.

O altă serie de lucrări se ocupă de problema protecției mamei și a copilului și cu diversele obiceiuri legate de aceasta. Astfel, N. P. Dyrenkova (Leningrad) în studiul : *The Protection of Children among the Shors* [Protecția copilului la șori], p. 235—239, relatează obiceiurile din timpul nașterii, cînd ușa iurtei trebuie ținută închisă pentru ca *aina*, un spirit malefic care omoară copiii sau îi chinuiește în primii ani după naștere (un fel de samcă românească), să nu poată intra. Superstiția aceasta se interferează cu cultul ursului — la ușa iurtei se atîrnă în timpul nașterii o labă de urs care îi împiedică intrarea lui *aina* (p. 236). Dacă copilul este totuși adesea bolnav, în primii ani ai vieții, i se schimbă numele pentru a nu mai putea fi recunoscut.

De o problemă asemănătoare se ocupă O. Nahodil (Praga) în lucrarea : *Mother Cult in Siberia* [Cultul mamei în Siberia], p. 459—479.

Cercetări deosebit de interesante au fost efectuate și în domeniul artei populare siberiene. Remarcăm, în special, lucrarea : *About the Art of the Ancient Tribes of the Lower Tomi* [Referitor la arta vechilor triburi de pe cursul inferior al rîului Tomi], p. 479—485, a cercetătorului sovietic V.I. Matiușcenko (Tomsk), în care autorul analizează rezultatele expediției arheologice de sub conducerea sa, din anii 1953—1957, care a dat la iveală mai multe opere de artă foarte importante. Au fost investigate mai multe cimitire de înhumare datînd din neolitic — mileniile al III-lea și al II-lea î. e. n. — și din epoca de bronz (un teren de înhumare neolitic situat la o distanță de 40 km de Tomsk în josul rîului Tomi, cuprinzînd 16 morminte, altul la sud de Tomsk cuprinzînd 20 de morminte, altul pe malul rîului Iai, afluent al lui Tomi etc.).

În concluzie, putem spune că volumul în discuție prezintă un real interes pentru cei care studiază tradițiile și obiceiurile populare, nu numai ale popoarelor fino-ugrice. Prin vastitatea și diversitatea materialului tratat, cît și prin competența cu care este abordat, volumul editat de Academia de Științe din Budapesta reprezintă un ajutor prețios pentru etnografi, istorici, arheologi, istorici ai artei, folcloriști, lingviști etc.

Anca-Irina Dragomir

N. I. SIMACHE, *Colecția de covoare a Muzeului de istorie al județului Prahova*, 1971, 114 p. (97 planșe cu explicații)

Arta populară constituie unul dintre cele mai caracteristice aspecte ale culturii populare atît prin varietatea și bogăția ei, cît și prin desăvîrșirea artistică la care a ajuns.

Dacă din epoca feudală oamenii de cultură români și străini au început să se intereseze de acest domeniu, secolul nostru a trasat coordonatele pe care trebuie să le urmeze cercetarea științifică. Printre acestea, crearea de muzee și publicarea rezultatelor investigațiilor reprezintă contribuții însemnate pentru înțelegerea fenomenului de artă populară.

În acest context editarea volumului *Colecția de covoare a Muzeului de istorie al județului Prahova* apărut sub îngrijirea prof. N. I. Simache depășește o prezentare descriptivistă a bogatei colecții. El materializează rezultatul cercetărilor făcute asupra obiectivelor muzeale, oferind argumente pentru înfățișarea covorului ca formă populară de artă.

Cele trei prefețe sînt semnate de reprezentanți de seamă din domeniul investigat. Acad. prof. G. Oprescu într-o prezentare puțin sentimentală semnalează funcția chilimului, care „de forma unui dreptunghi cu raportul dintre lungimea și lățimea lui foarte bine calculat și proporționat era destinat să acopere patul și, la oamenii cu stare, o mobilă sau chiar un perete". Relevînd unele elemente de bază pentru înțelegerea covorului : perioada de apariție, influențele exercitate, deosebirile de compoziție în raport cu regiunea de unde provine, tehnica de lucru, autorul face un elogiu al covoarelor oltenești, ,,adevărate capodopere ale genului".

Paul Petrescu subliniază unicitatea colecției din Ploiești, care îmbrățișează un domeniu de artă populară de pe întreg teritoriul țării.

Caracteristicile celor trei familii de covoare românești sînt exemplificate prin piesele cele mai reprezentative ale muzeului. Scoțînd în evidență raritatea unor compoziții — uneori modernitatea lor, care le apropie de ,,op-art" — , Paul Petrescu abordează problema originii covoarelor, ajungînd la concluzia că Muzeul județean Prahova înglobează și creația artistică populară a grupelor de populație românească din sudul Dunării.

Studiul introductiv al profesorului N. Simache constituie o analiză documentată a exemplarelor expuse. Autorul scoate în evidență tipurile clasice și excepțiile, dînd multe explicații de ordin istoric, economic și social.

Din colecția care cuprinde 50 de covoare muntenești, 70 moldovenești și 20 oltenești, în volum sînt reproduse 97 de piese. Toate aparțin sfîrșitului secolului al XVIII-lea și primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Ponderea mai mare a covoarelor moldovenești nu este rezultatul unor judecăți de valoare, ci al desfacerii unor colecții particulare.

Covoarele oltenești, deși în număr mai mic, sînt foarte reprezentative atît pentru fenomenul artistic, cît și pentru epoca în care au fost create. Țesăturile au proporții echilibrate. Cîmpul ornamental este limitat și subliniat în același timp de unu sau, cel mai des, de două sau trei chenare. Chenarele sînt împodobite cu buchete și ramuri dispuse orizontal în rînduri dese sau intercalate printre linii care șerpuiesc (p. 24).

Covorul oltenesc, fiind în primul rînd un reprezentant al covorului cu motive vegetale, oferă întreaga gamă a florei din mediul ambiant țărănesc : mărgăritare, narcise, lalele,nalbe, crini, pansele, într-o stilizare plină de naivitate și rafinament, dînd țesăturilor aspectul unor grădini înflorite.

Motivul figural — zoomorf și antropomorf — este organic integrat în compoziția vegetală. Motivul central al unor covoare (două păsări ce străjuiesc o cupă (p. 19), doi tineri care se țin de mînă (p. 21), un păun uriaș (p. 25), un vas cu flori (p. 28)) nu tulbură compoziția, ornamentele vegetale rămînînd într-un fel de independență, nesubordonate.

Dacă majoritatea animalelor este cea bine cunoscută din viața cotidiană, muzeul din Ploiești deține și piese cu păsări exotice — păuni (p. 20, 25, 34), struți (p. 20), motive luate din arta islamică sau de tradiție bizantină, care s-au integrat ornamenticii românești.

Elementul antropomorf cel mai bine realizat este bărbatul călare (p. 36, 38, 39) și femeia îmbrăcată în rochie malacov după moda epocii (p. 21, 39).

Covoarele oltenești prezentate în album cuprind toate categoriile importante de motive : geometrice (p. 31), vegetale, figurative, social-istorice (p. 38) și simbolice—pomul vieții (p. 23) sau vasul cu flori (p. 28, 29).

Un interes aparte îl suscită cele două covoare monumentale (p. 36, 38) țesute la curți boierești. Dacă din păcate ornamentica primului este greu de descifrat din cauza fotografiei neclare, cel de-al doilea este un exemplu de ,,tissus historiés" și de sinteză a diferitor influențe. Motivele florale ale chenarului stau alături de unele orientale, personajul central este un ofițer călare îmbrăcat în uniforma austriacă a secolului al XVIII-lea, înconjurat de luptători creștini și turci, iar în cele patru colțuri ale covorului se află pentagoanele specifice ornamentelor de pe covoarele de rugăciuni musulmane (poarta de la Mecca).

O compoziție neobișnuită are și exemplarul ce redă o scenă de vînătoare—o căprioară în fugă și șapte păsări uriașe (p. 40), sau cel ce înfățișează o reprezentație de circ (p. 37).

Covoarele oltenești ale colecției Muzeului de istorie județean Prahova înmănunchează calitățile deosebite ale țesăturilor din această provincie : explozie ornamentală judicios repartizată, naivitate, grație, echilibru, forță plastică, originalitate.

Cele 27 de reproduceri ale covoarelor și läicerelor muntenești vădesc același rafinament.

Chenarul rămîne un element important, dar nu mai este întotdeauna prezent. Uneori el este ornamentat cu motive vegetale: corole de panseluțe (p. 55), flori puternic stilizate (p. 56, 57, 59). Deseori, lipsind chenarul, întregul cîmp este rezervat decorului (p. 44, 45, 46, 51).

Covorul muntenesc se caracterizează prin dezvoltarea unui sistem ornamental bazat pe romb. Întîlnim covoare cu motivul rombului cu margini în trepte dințate sau chenelate — de tradiție egipteană și bizantină — sau cu romburi concentrice (p. 47, 49, 56, 58). Rombul în diferite variante — cu coarne (p. 61), cu creste (p. 57) — este alăturat altor motive geometrice interpretate romboidal — meandrul, zigzagul (p. 46). Din punct de vedere compozițional sînt interesante covoarele în care decorul este organizat pe toată suprafața, fără diferențe între cîmp și motivele ornamentale, în joc de fond continuu. Astfel este scoarța „în val" sau „unda apei" (p. 45). Un efect deosebit dă alăturarea unui fond lipsit de decor — dispus în vergi drepte paralele — cu romburi concentrice (p. 47) sau alternarea de vărgi simple decorate cu desene mici și șiruri de romburi (p. 51). Covoarele cu cîmpul compartimentat, împărțit în dreptunghiuri, fiecare patrulater conținînd cîte un motiv ornamental, uneori o floare foarte stilizată (p. 48), sînt de o rară frumusețe.

Motivele antropomorfe, femei cu rochia cloș și uneori bărbați (p. 55, 56, 57), precum și cele zoomorfe (p. 56), sînt integrate celor geometrice.

Aparenta severitate a geometrismului covoarelor prezentate este contrabalansată de coloritul variat și armonios, din păcate dedus în mare măsură numai din descrierea care însoțește fiecare reproducere.

Covoarele moldovenești ale muzeului reprezintă colecția cea mai însemnată a țesăturilor de acest gen din țară. Bogăția și varietatea lor oferă posibilitatea unei grupări după motivele ornamentale: cu motive geometrice (p. 112), cu motive vegetale stilizate cu grație pînă la abstractizare (p. 69), cu împrumuturi după goblenuri — buchete de trandafiri în tot cîmpul ornamental (p. 106, 110) — și cu scene idilice pastorale inspirate de modele apusene (p. 111, 113).

O notă aparte aduc covoarele în care motivele sînt așezate de-a latul țesăturii în unul sau mai multe registre (p. 85, 107). Fondul deseori monocrom dă un relief neobișnuit ornamentelor dispuse cu o regularitate matematică (p. 84, 86, 93).

Arborele, sub înfățișarea sa simbolică de „pom al vieții", este un motiv ornamental frecvent întîlnit în covoarele moldovenești.

Foarte variat și stilizat pînă la geometrizare, cu ramuri paralele terminate uneori în romburi (p. 68), el se desfășoară într-o lume de flori, păsări și oameni, ceea ce duce la structuri compoziționale de mare complexitate (p. 94). Alt simbol străvechi, vasul cu flori, este reprezentativ pentru covoarele moldovenești (p. 85, 87, 98). Stilizarea florilor care accentuează unghiozitățile pînă la transformarea lor în motive geometrice (p. 89, 103) le conferă o mai mare putere sugestivă, un rafinament deosebit. La această manieră de interpretare a dus desigur și tehnica de lucru deosebită de tehnica de ales oltenească — a goblenului —, care dă posibilitatea realizării conturelor curbe ale motivelor.

Toate covoarele colecției prahovene sînt vopsite cu coloranți vegetali. Patina pe care le-a dat-o timpul a accentuat subtilitatea tonurilor, a subliniat diversitatea coloritului. De aceste calități ne putem da seama din puținele exemplare fidel reproduse, deoarece una din carențele albumului este tocmai insuficiența prezentării cromatice. Culorile menționate în nota explicativă nu concordă de multe ori cu reproducerile.

Buna distribuire a materialului, explicațiile și descrierile ce însoțesc fiecare imagine fac din volum un material de lucru pentru cercetători.

Strădunța prof. N.I. Simache de a face cunoscută prețioasa colecție de covoare a Muzeului de istorie al județului Prahova este în același timp o contribuție științifică și un act de educație prin răspîndirea valorilor artei noastre populare.

Lia Stoica-Vasilescu

D. PROTASE, *Riturile funerare la daci și daco-romani*, Ed. Acad. Republicii Socialiste România, Buc., 1971, 221 p., cu un rezumat în lb. franceză, patru tabele sinoptice, 55 figuri și un Indice.

Pentru cercetătorul folclorist sau etnograf lucrarea lui D. Protase ridică cîteva probleme de principiu menite să ajute în elucidarea unora dintre aspectele importante ale istoriei culturii materiale și spirituale ale poporului român. În rîndurile ce urmează ne vom limita la a sublinia cîteva din concluziile la care învățatul istoric ajunge. Concluzii utile, fundamentate științific, avînd ca suport un material arheologic complex de pe întreg teritoriul țării, material a cărui datare acoperă aproape un mileniu (sec. V î. e. n. — sec. V e. n.). O primă concluzie pe care o reținem este aceea a fidelității dacilor, manifestată, așa cum aminteam, de-a lungul unui mileniu, față de ritul incinerării morților, indiferent de formele sub care se exercită [1]. Dar această fidelitate nu trebuie înțeleasă ca un fenomen static, liniar, fără perturbări, fără înnoiri sau renunțări. Este vorba de o fidelitate, o consecvență în păstrarea obiceiurilor în coordonatele sale esențiale, pentru că o anumită evoluție este evidentă și însuși autorul o consemnează : ,,Dacă în epoca bronzului se practicau concomitent înhumația și incinerația, prima derivînd direct din ritul funerar al înhumării exclusive neolitice, iar a doua cîștigînd progresiv teren la diferite triburi din această epocă, și dacă în prima vîrstă a fierului constatăm o situație oarecum de compromis din punctul de vedere al proporției dintre cele două feluri principale de înmormîntare, ajungem la a doua epocă a fierului, vreme cînd pe teritoriul Daciei unul dintre cele două rituri își va asigura definitiv o supremație desăvîrșită. Între primul și al doilea Fier, în această perioadă de tranziție lentă, nu de ruptură între epoca care a fost și aceea care începe, se mai observă încă o ezitare în folosirea unui rit sau a celuilalt, pentru ca în cursul Latène-ului în Dacia, odată cu cristalizarea formelor culturii materiale și spirituale daco-getice, să înregistrăm proporția redusă a înhumației și generalizarea incinerației, care va rămîne ritul funerar fundamental la daci pînă în secolul al IV-lea e. n.''[2].

În a doua epocă a fierului incinerația se practica nu într-o manieră unitară, stereotipă, ci sub o pluritate de forme, care variază, în anumită măsură, de la o regiune la alta sau chiar în cadrul aceluiași cimitir [3]. Mormintele de incinerație daco-getice sînt plane sau tumulare, cu sau fără urnă, cu arderea pe loc sau în altă parte. În Dacia romană continuă să se mențină principalele tipuri de morminte de incinerație daco-getice în a doua vîrstă a fierului [4]. Este atestat, ca element nou, mormîntul de incinerație cu groapa în formă de albie introdus în Provincie de coloniști. Înhumația se practică mai departe, dar în proporție mai redusă decît înainte, mai ales la copiii sub 6—8 ani. Nu mai sînt atestate mormintele de incinerație ,,cu cuptor'', mormintele cu gropi cilindrice (de incinerație sau înhumație) și mormintele plane de incinerație cu gropi rectangulare (cu sau fără urnă) [5]. În Dacia post-romană populația și-a păstrat atît ritul înhumației, cît și cele mai uzitate tipuri de morminte de incinerație plane din timpul Provinciei. Dacii liberi și carpii aduc cu ei îndeosebi incinerația pe care au practicat-o și mai înainte sub cele două forme principale : morminte în urnă cu sau fără capac și morminte cu rămășițele cremațiunii așezate direct într-o groapă mică, rotundă sau ovală (fără urnă)[6]. Dispar mormintele tumulare și cele plane cu urnă închisă în casetă de piatră, așezată sub un podium de lespezi[7]. În teritoriile dacice neocupate de romani, în sec. II–IV, în comparaţie cu epoca Latène-ului, asistăm la o reducere considerabilă a tipurilor şi formelor sepulcrale. Se menţin numai două tipuri de morminte de incineraţie : cel cu urnă şi cel cu o simplă groapă rotundă–ovală, de dimensiuni mici (fără urnă)[8]. Trecerea în revistă a acestui complex de fapte atrage după sine o concluzie firească : „Ne aflăm deci în faţa desăvîrşirii unui îndelungat proces de simplificare şi uniformizare pe plan funerar, proces început cu cîteva secole mai înainte în sînul societăţii daco-getice"[9].

---

[1] D. Protase, *Riturile funerare...*, p. 170.

[2] *Ibidem*, p. 15.

[3] *Ibidem*, p. 60.

[4] *Ibidem*, p. 121.

[5] *Ibidem*, p. 119—120.

[6] *Ibidem*, p. 135.

Cel de al doilea aspect pe care dorim să-l subliniem este acela al rolului pe care condiţia socială a defunctului o are pentru adoptarea uneia sau alteia din formele rituale. La Brăiliţa, alături de nouă morminte de incineraţie cu urnă, s-a descoperit şi un mormînt de incineraţie cu cameră mortuară subterană şi coridor de acces. Datate în sec. IV–III î. e. n. mormintele cu urne aparţin unor oameni de rînd, iar cel cu cameră subterană este al unui om de vază al comunităţii de populaţie din acel loc[10]. Tipul de mormînt tumular este de origine greco-tracică. Se cunosc şi alte situaţii similare[11]. De altfel, însuşi autorul remarcă acest lucru în alt loc : „Complexul funerar de la Teliţa, prin ritul şi ritualul observat, ca şi prin inventarul său, aparţine populaţiei geto-dace din Dobrogea de nord, aflată în relaţii cu centrele elenistice de pe ţărmul vestic al Pontului Euxin. El se încadrează cronologic la sfîrşitul sec. IV î. e. n. şi la începutul veacului următor. Existenţa tumulului deasupra mormîntului principal, pe de o parte, şi a urnelor cinerare fără tumuli, pe de altă parte, reflectă neîndoielnic diferenţieri sociale şi rituale în sînul populaţiei geto-dace din această regiune, în vremea respectivă"[12]. Aceste diferenţieri sînt vizibile atît în forma mormîntului, cît şi în existenţa sau bogăţia obiectelor de inventar[13]. Este un argument, credem, al receptivităţii manifestate — din nevoia de a se deosebi de oamenii de rînd — de păturile suprapuse faţă de influenţele venite din afară. A doua concluzie, derivată din prima de altfel, este aceea că populaţia săracă, de rînd, este mai consecventă cu propriile-i tradiţii, mai bună păstrătoare a acestora, mai conservatoare.

Ajunşi în acest punct dorim să insistăm — atît pentru că faptul prezintă un interes general, cît şi pentru că el constituie o mai veche preocupare a noastră — asupra problemelor ce ţin de ceea ce noi am denumit în alt loc tabăra militară[14]. Ca şi în cazul persoanelor înstărite, războinicii pot fi recunoscuţi după mormintele lor, ce se abat de obicei de la regula generală. Pentru mai multă convingere reproducem descrierea unui asemenea mormînt descoperit în necropola tumulară de la Zimnicea : „Tumulul C_1, foarte aplatisat, situat la extremitatea nordică a necropolei din apropierea «Cetății », cuprindea în centrul său un mormînt principal de incinerație al unui războinic, pentru care de altfel a și fost construită movila funerară. Mormîntul a fost făcut în felul următor. Mai întîi s-a săpat, pe direcția sud-nord, un coridor de acces, care cobora în trepte pînă la afunzimea de circa 1,50 m sub suprafața de acum a terenului. La capătul lui nordic, coridorul se lărgea brusc, formînd un fel de cameră subterană, rectangulară, de 2,80 × 2,70 m, a cărei lărgime se plasa, ca și coridorul de acces, în direcția sud-nord. Aceasta era camera mortuară, care a fost căptușită de jur împrejur cu un zid de pietre mari, nefasonate și nelegate între ele cu mortar ori cu pămînt, lăsîndu-se deschisă doar latura sudică de la intrare. În fața camerei mortuare, s-a lăsat un mic vestibul, căptușit și el cu zid de piatră, care ajungea însă, spre deosebire de cel al camerei mortuare, subterane, pînă la suprafața pămîntului. În mijlocul camerei funerare astfel construite s-au așezat într-o grămăjoară resturi din oasele calcinate ale defunctului, culese de la rugul funerar și amestecate cu foarte puțină cenușă. Între oasele calcinate, arsă și ea de foc, s-a găsit o fibulă de fier. În interiorul camerei mortuare erau așezate următoarele piese de inventar funerar : două amfore grecești, o cană cu toartă de fabricație locală, un coif grecesc de bronz al celui decedat, șapte vîrfuri de lance și un *pilum*, toate de fier. Aceste obiecte au fost trecute prin foc. După depunerea rămășițelor mortului, deschiderea camerei funerare dinspre vestibul a fost închisă cu un zid de piatră care asigura mormîntului o desăvîrșită izolare subterană. Acest zid de închidere, continuat în sus, căptușea peretele vestibulului dinspre camera mortuară pînă la o anumită înălțime și forma un fel de fronton al mormîntului, care împreună cu zidurile laterale ale vestibulului alcătuia un fel de încăpere deschisă în sus și spre coridorul de acces. Pe zidul frontonului au fost așezate, ca ofrande, amfore grecești. Apartenența acestui mormînt unui războinic autohton dac este dovedită de cana cu toartă și de fibula amintită, iar inventarul funerar arată că înmormîntarea s-a făcut spre sfîrșitul sec. al IV î. e. n.'' [15]. Cîteva precizări sînt, credem, necesare. Bogăția mormîntului atestă onoarea de care se bucura defunctul în viață și rangul său în cadrul comunității. Atestă, în același timp, fastul cu care s-a făcut înmormîntarea. În acest caz ceremonialul, al cărui fast l-am menționat deja, cuprinde o serie de elemente colaterale pe care, e de presupus, nu le întîlnim la o înmormîntare obișnuită, simplă, a omului de rînd. Observăm aceeași receptivitate la influențele străine, aceeași ușurință a introducerii unor elemente noi, diferite de cele tradiționale. Dar, în același timp, subliniem ca un fapt notabil menținerea elementelor tradiționale care, în cazul nostru, constituie fondul pe care se brodează întregul ceremonial cu toate adaosurile sale. În majoritatea cazurilor persoana războinicului era dublată de calitatea de şef tribal sau de membru al păturii avute. Uneori, se pare, avea însă numai calitatea de războinic, pentru că numai așa ne putem explica de ce unele morminte din această categorie se disting prin elemente ce deosebesc pe defunctul numai războinic de cel cu o anume poziție socială. Subliniem că, la populația autohtonă, aceste cazuri sînt semnalate frecvent pînă la cucerirea romană şi faptul se explică nu numai prin lipsa unor descoperiri. După cucerirea romană și apoi după retragerea autorităților romane, majoritatea descrierilor de morminte sau cimitire au mențiunea ,,arme nu s-au găsit''. O explicație a acestei stări de lucruri ar putea fi aceea că lipsa armelor este determinată de forma mormîntului : o groapă de dimensiuni reduse în care-i introdusă urna. Formele reduse ale gropii și urnei nu îngăduie existența unor arme care, prin volumul lor, ar depăși dimensiunile obișnuite. Explicația ar putea, în fața acestui argument, să pară convingătoare. Chiar așa stînd lucrurile ne îngăduim să credem că ar putea fi admisă şi următoarea ipoteză : cuceritorii romani să fi interzis autohtonilor neasimilați portul armei. Faptul este întîlnit mult mai tîrziu și atestat documentar, e drept în cu totul altă epocă, dar în condiții similare [16]. În cazul dacilor liberi ar putea fi vorba de inexistența calității de războinic ca profesie distinctă, ca element deosebitor în sînul comunității. Ceea ce nu presupune lipsa oamenilor înarmați, a războaielor purtate de aceștia. În susținerea acestei posibilități ne bizuim nu numai pe fapte similare mult mai tîrzii, ci chiar pe unele contemporane epocii la care ne referim. Multe dintre mormintele aparținînd epocii preromane conțin obiecte de inventar ce indică profesia, ocupația defunctului, iar dispariția armelor ca element distinctiv ni se pare de reținut. Sigur nu poate fi vorba de date categorice, dar, cel puțin cantitativ, materialul arheologic vine în sprijinul acestei ipoteze.

---

[7] *Ibidem*, p. 137.

[8] *Ibidem*, p. 163.

[9] *Loc. cit.*

[10] *Ibidem*, p. 18–19.

[11] *Ibidem*, p. 38, 49, 67, 71, 74, 75 ş. a. m. d.

[12] *Ibidem*, p. 52.

[13] *Ibidem*, p. 19–20, 77 ş. a. m. d. ,,... Prezenţa sau absenţa unui inventar funerar bogat ori mai modest, felul de amenajare şi aspectul mormîntului formează pentru noi criterii de a stabili existenţa sau neexistenţa unor diferenţieri de natură socială în rîndul anumitor comunităţi de populaţie. La geto-daci, bunăoară, dacă ne orientăm după elementele de inventar şi felul mormîntului, pot fi sesizate atare diferenţieri încă din sec. V. î. e. n. Analizînd diferitele tipuri de morminte de incineraţie, remarcăm că mormintele tumulare (în special cele cu cameră subterană), mormintele «cu cuptor» şi gropile cilindrice sînt, relativ, cele mai «bogate» în inventar, iar de obicei cele cu urnă ori cu groapă simplă au, comparativ, un conţinut mai sărac. Deosebit de sărace se dovedesc a fi şi mormintele de înhumaţie. Dar, cum am arătat, mormintele «cu cuptor» şi cele tumulare nu erau ale populaţiei de rînd, ci ale unor războinici sau ale unei minorităţi conducătoare tribale. Sub raportul valorii sau cantităţii, o uniformitate în inventarul mortuar din a doua vîrstă a fierului la geto-daci nu există, fireşte, nici chiar în cadrul aceluiaşi tip sau variante sepulcrale. Fenomenul acesta nu poate corespunde decît unei stratificări sociale, mai mult sau mai puţin accentuate, în întreaga masă a populaţiei" (p. 78).

[14] *Folclorul taberei militare* — lucrare în manuscris.

---

[15] D. Protase, *Riturile funerare*..., p. 56—7. În text ,,sec. IV. e. n. '', evident o greşeală a corecturii.

[16] *Istoria României*, Buc., Ed. Acad., 1964, vol. III, p. 33.

Reluînd enumerarea concluziilor utile cercetării folcloristului și etnografului ne vom opri asupra problemelor ce se referă la geografia folclorică și etnografică. Materialul arheologic demonstrează existența unei game largi de variante, în timp și spațiu, vehiculînd, așa cum remarcam încă la început, în jurul tipurilor fundamentale. Variantele se caracterizează printr-o mare mobilitate, sîntem nevoiți să repetăm, în timp și spațiu. Ele apar și dispar pornind de la tipurile fundamentale și apoi reîntorcîndu-se la ele. Dar fenomenul e mult mai complex. Factorii care le generează sînt diferiți. Despre cel social am vorbit. Să adăugăm influența unor populații de altă origine etnică care au trecut sau conviețuit cu autohtonii. Să adăugăm, ca factor nivelator, mișcarea în spațiu a însuși elementului autohton. Numai o cercetare amănunțită care ar lua în considerație, pe locuri și epoci, toate detaliile oferite de arheologie sau alte documente certe, ar putea să explice existența în unele locuri a unor anume forme sepulcrale. Numai astfel s-ar putea explica existența unor insule izolate în care, la distanțe minime, obiceiurile diferă atît de mult. Numai în felul acesta s-ar demonstra că ceea ce numim azi zone folclorice, cu delimitările pe care le cunoaștem, este o operație relativă. Relativă pentru că tipurile fundamentale au circulat sau continuă să circule pe tot cuprinsul țării. Aceste tipuri fundamentale au caracter istoric, apar și se generalizează la un moment dat, dispar la un moment dat, menținîndu-se peste această limită numai în anume locuri. Tipurile fundamentale, în folclor numite și motive, ale diferitelor specii și genuri, ca să ne limităm numai la creația spirituală, nu se suprapun întotdeauna exact, nici în timp, nici în spațiu. Sigur, dată fiind destinația acestor rînduri, nu ne propunem o asemenea încercare în legătură cu formele de înmormîntare. Nici cartea de la care pornim nu ne-ar furniza toate elementele indispensabile unei astfel de încercări. Dar lucrarea ne oferă elementul esențial, și anume sinteza acestor fapte și concluzia asupra continuității elementului autohton pe teritoriul țării noastre de-a lungul unui mileniu.

Al. Dobre

MTA [illegible] Kutatócsoport Könyvtára * Budapest *

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis

XF 1172

Budapest

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 4, p. 259—350, București, 1972

I. P. I. c. 1461

43407

Lei 20. —

XF1172
200150

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

KÖNYVTÁRA

Tomul 17 BUCUREȘTI Nr. 5

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiilor poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Revistele se pot procura şi prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poştă), str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI, Bucureşti. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuţa poştală 2001 — telex 011631 — , Bucureşti, sau la reprezentanţii săi din străinătate. Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al ,,Revistei de etnografie şi folclor''.

« La revue d'etnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631 —, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis nr. 25,
Bucureşti

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 17 1972 Nr. 5

SUMAR

STUDII

Pag.

RADU NICULESCU — Perspectiva autenticului. Consideraţii critice asupra cercetărilor de folclor 353

PAUL SIMIONESCU şi PAUL CERNOVODEANU — Pagini de etnografie românească în opera memorialistică a unor călători străini (secolele XVII—XVIII) 373

MATERIALE

DOINA TRUŢĂ — Motivul „arborilor îmbrăţişaţi" 391

RADU OCTAVIAN MAIER — Viticultura în zona Moldova Veche — Banat 405

STANCA FOTINO — Un fenomen cultural contemporan : „poezia ocazională". 413

CRONICĂ

TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 427

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT * * KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc. Tom. 17, nr. 5 p. 351—436 Bucureşti, 1972

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

TOME 17 1972 Nº 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

RADU NICULESCU — La perspective de l'authenticité — Considérations critiques sur les recherches dans le domaine du folklore 353

PAUL SIMIONESCU et PAUL CERNOVODEANU — Pages d'ethnographie roumaine dans les mémoires de quelques voyageurs étrangers (XVII^{e}—XVIII^{e} siècles) 373

MATÉRIAUX

DOINA TRUȚĂ — Le motif « des arbres entrelacés » 391

RADU OCTAVIAN MAIER — La viticulture dans la zone de Moldova Veche—Banat 405

STANCA FOTINO — Un phénomène culturel contemporain : « la poésie occasionnelle » 413

CHRONIQUE

TIBERIU ALEXANDRU — La chronique du disque 427

Rev. ethn. et folk. Tome 17, Nº 5 p. 351—436 Bucarest, 1972

STUDII

PERSPECTIVA AUTENTICULUI. CONSIDERAȚII CRITICE ASUPRA CERCETĂRILOR DE FOLCLOR *

RADU NICULESCU

> „O masă dată de materiale nu constituie încă *știința*. Cu adevărat om de știință este numai cel ce *știe* și *poate* lega faptele într-o sinteză. Pentru aceasta, doar cunoașterea faptelor nu este îndeajuns. Este nevoie și de un gînd creator".
>
> *Jan Łukasiewicz*

0. Ar fi util, dar din păcate nemăsurat de lung, de enumerat dificultățile enorme pe care, asumată cu toată gravitatea, orice discutare a problemelor *autenticului* le aduce cu sine. Ne vom mulțumi de aceea să reamintim doar că problematica *autenticității* se identifică în largă măsură cu cea a *cunoașterii* în genere, a sensului și a valorii acesteia.

Ceea ce revine la a recunoaște în *autenticitate* un concept fundamental în ordinea *teoriei cunoașterii* și totodată — prin filtrul accepției particulare pe care o dă *cunoașterii* știința în multiplele-i discipline — a *teoriei științei*.

Ne aflăm așadar în fața unei problematici literalmente *ne-mărginite*. De unde, spre a garanta un minimum de coerență și fertilitate argumentării, necesitatea limitării deliberate, fie cît de aproximativ, a cîmpului discuției.

Schema de dezvoltare cea mai economică, cea mai eficace și — la nivel minimal — cea mai completă, din punctul de vedere al interesului disciplinei, ar comporta, credem, răspunsul la întrebările esențial interconexate :

— ce este, în definitiv, *autenticitatea*? pentru că nici conceptul, nici exploatarea lui nu sînt întru totul neproblematice ;

---

* Fragmente ale prezentului studiu au făcut obiectul unei expuneri în cadrul seminarului științific al Institutului de etnografie și folclor, luna aprilie, 1972.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 5, p. 353 – 371, București, 1972.

— care sînt condiţiile epistemologice de principiu ale dezbaterii problemelor *autenticităţii* în folclor?

— la ce nivele şi cîmpuri de dezbatere caracterizate se cuvine să se refere prioritar o analiză riguroasă a autenticităţii folclorice, şi de ce?

— care sînt modurile efective de rezolvare a problematicii autenticului în folclor şi care semnificaţiile lor?

— care sînt contextele, exterioare disciplinei, ce-l pot implica pe oricare dintre nivelele dezbaterii — *intradisciplinare* — a *autenticului* şi care condiţiile pentru ca atare implicare să aibă urmări practice pozitive?

1. *Autentic* cu întreaga familie a corelatelor sale vine, în limbajul curent, din lexicul tehnic al jurisprudenţei.

În domeniul originar, *autentic*, este folosit univoc pentru a califica clasa înscrisurilor care, în temeiul respectării la momentul redactării a unor clauze clar prescrise de elaborare, creează efecte juridice din principiu valabile, adică fără necesitatea unor verificări *ad-hoc*. Cu alte cuvinte, *autenticitatea* consacră congruenţe pur formale (spre deosebire de *adevăr*, concept afin, cu încărcătura-i concretă şi ,,substanţialitatea''-i metafizică).

Obîrşia juridică a familiei lui *autentic* nu este lipsită nici de consecinţe, nici de tîlc. Practic, în uzajul comun, reclamarea, invocarea, acceptarea *autenticităţii* comportă totdeauna urmărirea — limpede sau confuză — a unor efecte de drept implicite. Din simplul fapt că un obiect, o informaţie, o atitudine umană etc. sînt recunoscute ca *autentice* decurge, prin imperativ logic, înzestrarea lor în planul cunoaşterii cu un număr de însuşiri inaparente de ordin genetic sau structural.

Totodată, din capul locului, conceptul de *autentic* cheamă prin corelaţie — sub unghi de definiţie — conceptele de contestaţie şi, respectiv, de *control*. Modal, *autentic* înseamnă prin urmare ,,rezultat de autentificare'', adică rezultat al respingerii reale sau posibile, prin control, a oricărei contestări reale ori virtuale.

Pe de altă parte, *autenticitate* înseamnă existenţa (plus insistenţa deictică — absentă *e.g.* din ,,*adevăr*'' — asupra existenţei) de raporturi univoce de *apartenenţă* — formală sau substanţială — controlabile, între un obiect dat şi o clasă prealabil definită de obiecte, din al cărei punct de vedere se efectuează actul autentificării. *Autenticitatea* presupune aşadar situarea obiectului considerat în raport de incluziune fermă faţă de o clasă de obiecte date.

În consecinţă, afirmarea autenticităţii conferă automat obiectului căruia îi este recunoscută un context specific. În speţă, un context condiţionat de relaţii certe şi necesare. În sfîrşit, invocarea autenticităţii unui obiect echivalează cu *sublinierea implicită* a statutului semiotic al acestuia. Se atrage atenţia asupra faptului că obiectul este *expresie* a unui *conţinut* care îi depăşeşte fiinţa nemijlocit perceptibilă şi care comportă o reţea de procese şi structuri.

Confirmarea, respectiv infirmarea, autenticităţii — mai riguros spus stabilirea existenţei, respectiv a inexistenţei raţiunii suficiente în corelarea celor două definiţii în prezenţă, cea înglobantă şi cea de înglobat — este o operaţie teoreticeşte simplă atît timp cît ambele definiţii sînt univoce, complete şi incontestabile. De pildă, în stabilirea autenticităţii cromatice a reproducerii fotografice în culori a unui obiect natural colorat — să zicem a unui recif de corali — se poate proceda cu precizie absolută. Definirea cromofotometrică a originalului, a reproducerii, compararea definiţiilor şi raportarea rezultatului la toleranţele de percepere a nuanţelor măsurate pentru ochiul normal pot fi efectuate în condiţii de certitudine.

Asemenea performanţe constituie însă în cazul ştiinţelor omului un domeniu îngust şi sărac. În afară de psihologia experimentală — iar aceasta mai cu seamă în măsura în care este abordată în termeni de neuropsihologie —, una din rarele discipline care pot pretinde la certitudini de netăgăduit în ceea ce priveşte stabilirea autenticităţii fenomenelor pe care le studiază este fonologia. Mai mult. Identificarea fonemelor unui idiom rămîne un test de autenticitate riguros chiar şi într-un proces frust precum învăţarea empirică a unei limbi străine.

Cu alte cuvinte, *autenticitatea*, ca relaţie goală, proiectată — pentru a fi exploatată practic — asupra unor substanţe date, poate fi gîndită, respectiv verbalizată, eliptic şi sintetic, doar în măsura în care atît relaţia în sine cît şi *termenii* ei sînt, fiecare în parte, presupuşi cunoscuţi, şi, prin definiţie, neproblematici.

Aceasta înseamnă, dinamic văzînd lucrurile, a dispune:

— de o clasă F (care poate fi şi o mulţime cu un singur membru), definită, pe de o parte corelaţional, prin calitatea de *criteriu* (*colectiv*) pe care membrii săi o deţin, pe de altă parte substanţial, prin realizarea efectivă a unei funcţii propoziţionale date (să zicem, funcţia „artă");

— de un obiect *a* (care poate fi şi o mulţime plurielementară), definit prin calitatea sa de corelat ipotetic al clasei F (să zicem, obiectul „sonet"); atît clasa F cît şi obiectul *a* sînt, în cazul standard, nişte *cunoscute* — convenţional, „sub toate raporturile" mai puţin relaţia lor bilaterală de apartenenţă ($a \in F$) şi deci de incluziune ($a \subset F$); identitatea esenţială (de *quidditate*) a lui *a* cu *F* este fie dintru început evidentă, fie de demonstrat — procesul durativ al autentificării (dubla identificare, compararea, includerea) fiind însă, în toate cazurile, *presupus* (fie şi numai virtual, ca verificare ulterioară a certitudinilor instantanee).

Este limpede deci că ne aflăm, precum anunţam, într-o zonă centrală a cîmpului operativ al cunoaşterii ca proces de trecere de la necunoscut la cunoscut prin stabilirea de identităţi generice şi de diferenţe specifice.

Autenticitatea ca modalitate particulară a cunoaşterii este prin definiţie calitatea abstractă pe care şi-o vădeşte un *ceva* prin raportarea la un *altceva*. În măsura însă în care acest *ceva* este un concret, el poate suporta — în virtutea a însăşi concretitudinii sale — o infinitate de raportări în toate dimensiunile conceptibile, determinînd un număr corespunzător infinit de autentificări. Cum autenticitatea este funcţie exclusivă de criteriul ales, putem spune că problema autenticităţii este de fapt, din unghiul relevanţei, problema *criteriilor* sale. A *tuturor* criteriilor.

Pentru că, în ultimă instanţă, nu există criterii absurde. „Criteriu absurd" este doar o formulă metaforică, expresie arbitrară a impacienţei în faţa unei inadecvări conjuncturale. Riguros gîndind, există numai game infinite de coeficienţi de eficacitate a criteriilor, calculabili totdeauna doar în funcţie de *puncte de vedere* date — criterii ale criteriilor —, game ale căror dispuneri ordinale interioare variază după *punctul de vedere* adoptat.

De aceea, în treacăt fie zis, riscul derutei în fața mulțimii infinite și a relativității punctelor de referință posibile există. El este totuși temperat de limpiditatea actuală — fie și aproximativă, fie și în asumare progresivă de către intelect — a imperativelor reproducerii ascendente a societății. Odată statornicit un *punct de vedere* valid, lăuntric bine cunoscut, valoarea și ordinea corectă de dispunere a criteriilor de autentificare pe care acesta le subsumează vor depinde, evident, și de buna cunoaștere de către cercetare a fiecăruia din amintitele criterii.

În sfîrșit, succesul practic al autentificării ca tehnică presupune existența de procedee valabile de identificare, confruntare, atribuire, precum și de procedee de verificare a corectitudinii acestora.

2. Din unghiul problematicii autenticității, cercetările de folclor prezintă în genere, cu oarecare nuanțări, un tablou paradoxal, atît la noi cît și pe plan internațional.

Cel mai bine sînt cunoscute faptele concrete. Familiaritatea cercetării cu bogăția lor palpabilă, cu răspîndirea lor în spațiu/timp este remarcabilă. Studiile nu numai cele mai numeroase, cum e firesc, ci și cele mai fertile din ultimele decenii par a fi tocmai cele consacrate nemijlocit concretului sau situate în imediata apropiere a acestuia (serii de variante, eventual tipuri etc.).

De bună tratare, deși pe o bază surprinzător de îngustă, au beneficiat și problemele metodei culegerii și analizării datelor, adică tocmai cele destinate să constituie temelia practică a verificării *procedurii* autentificării oricărui dat supus expertizei.

Nivelul cel mai deficitar rămîne cel al sintezelor, atît în domeniul cunoașterii propriu-zise a cîmpului folcloric, cît și în cel al criticii epistemologice a acestora. Ceea ce face ca însăși definirea categoriilor supraordonate, menite din principiu să slujească drept criterii de autentificare, să rămînă vagă, șovăielnică, problematică. Nu există încă o definire general admisă a conceptului de *folclor*. Conceptele de *gen*, *specie*, *tip*, *motiv*, *structură* sînt definite, cu mare libertate, cam de fiecare cercetător în parte după rațiuni proprii. Consecutiv, „folcloricitatea" — termen barbar, dar desemnînd un concept indispensabil —, deși (explicit sau nu) invocată la fiecare pas în cercetările de cultură populară, rămîne o entitate teoretică obscură și de randament scăzut.

O importanță principial egală o au *explicațiile*, *consecințele* și, respectiv, posibilele *soluții* ale acestei stări de lucruri.

Obiectiv, greutăți în sintetizarea — în primul rînd — a conceptului de folclor generează marea lărgime și eterogenitatea, din capul locului dată, a domeniului de acoperit. Folclorul este nu numai un fond de acte de poetică verbală, muzicală, coreică — potrivit unei delimitări convenționale perfect coerente, împămîntenite la noi —, ci și expresia, încifrată în comunicarea poetică, a politicului, economicului, juridicului, eticului, religiosului și chiar a esteticului conceptual, situate fiecare divers (în funcție de împrejurări) față de planul conștientului și dispuse reciproc în constelații fluctuante, dar indisociabile. Decisiv rămîne însă indisociabilul legăturii lor, la o extremitate a realului social, cu planul poeticii, la cealaltă extremitate, cu planul tehnologiei. Sincretismul vertical, strîns, în straturi, al codurilor, de la tehnologie la temeiurile gustului colectiv şi invers, impus de energia coercitivă cu care cultura tradiţională îşi modela făptura ca sferoid tinzînd la echilibru şi homeostază, este operant încă, într-un chip sau altul, în orice elaborat folcloric.

Fenomene de tendinţă similară sînt regăsibile, desigur, şi în planul producţiei şi circulaţiei poeticii culte. Autonomia relativă a codurilor este însă aici substanţial mai mare, de secole supusă analizei conştiente, tinzînd la discriminarea planurilor de referinţă în conformitate cu o progresivă adîncire a diviziunii muncii intelectuale în domeniile producţiei, criticii şi — nu mai puţin — al educării deprinderilor analitice ale publicului. Efect îndepărtat între altele şi al acestui complex de fenomene este însăşi emanciparea relativă a creatorului de artă cult în cadrul unei subtile confruntări dialectice cu societatea şi în primul rînd cu cultura acesteia. Emancipare manifestată în plan pur artistic şi prin aceea că, potrivit unei tendinţe cu o lungă istorie, dar astăzi mai izbitoare ca niciodată, calculul lucid al folosirii separate sau al amalgamării codurilor este procedeu curent în construirea mesajului de artă. Procedura analitică a creatorilor în elaborarea operelor şi receptarea analitică a acestora de consumatori legitimează şi totodată înlesneşte tehnic decuparea de către cercetare a codurilor interesante sub un unghi sau altul şi plasarea restului ,,între paranteze''.

Numai dificultăţile cantităţii şi diversităţii obiectului nu pot explica însă totul în incertitudinile folcloristicii. Există şi explicaţii de ordinul calităţii cunoaşterii, deductibile în parte chiar şi din foarte sumara confruntare folclor/artă cultă pe care am schiţat-o.

E vorba în primul rînd de dificultatea urmăririi practice a tuturor consecinţelor *opoziţiei* şi totodată a *identităţii* dialectice folclor/arta cultă, contradicţie care, teoretizată sau nu, bulculează orice tentativă, fie şi numai operaţională, de definire univocă a folclorului. Astfel este limpede pentru oricine abordează fără prejudecăţi acest raport opozitiv că între cele două domenii nu există deosebiri de esenţă. Avem a face cu două modalităţi logic paralele, istoric succesive şi totodată simultane, ale aceleiaşi esenţe : nevoia de comunicare prin artă cu ceilalţi şi cu sine a omului social, din paleolitic, probabil, şi pînă astăzi. Imaginea ,,paralelelor'' este însă brută şi simplificantă. În realitate nici folclorul, nici arta cultă nu se constituie una în raport de cealaltă ca entităţi exclusive. Mişunarea seculară indistinctă, adesea anonimă, uneori orală, a unui mare număr de motive literare culte constituie una din raţiunile de a exista ale *literaturii comparate* ca disciplină ! La rîndu-le, produse ale mediului folcloric calificate drept folclor — precum, adesea, scrisorile ţărăneşti în versuri — sînt în bună măsură expresia unei experienţe şi chiar a unui stil personal şi există, de regulă, cu anume rezerve, numai ca unicate. Exemplele s-ar putea înmulţi. Necesitatea redefinirii corelative explicite şi sistematice a folclorului şi a artei culte este deci reclamată de însăşi realitatea intimă a fenomenelor. Or, modul cel mai simplu al redefinirii ar comporta conceperea relaţiei celor două domenii sub forma relaţiei dintre două modele ale condiţiei poeticului, fiecare reprezentînd, termen cu termen, proiecţia inversată a celuilalt, modele echivalente (deşi istoriceşte relaţia genetică merge de la folclor către cult) şi ideale, pe care practic nici una din realizările lor fenomenale efective sau posibile nu le pot actualiza decît imperfect, imperfecţiunea din unghiul unuia din modele reprezentînd de fiecare dată încorporarea unei trăsături ţinînd de alcătuirea modelului opus.

Avantajele unei atare proceduri sînt, din principiu, multiple. Ea comportă o imagine mai plauzibilă a realului sub unghiul calităţii. De asemenea o imagine exhaustivă, făcînd posibilă, între altele, şi recuperarea stînjenitorului *no man's land*, nici folclor, nici „artă cultă", cu care nu numai cercetătorul de cultură populară are de-a face. *Real* rămîne apoi numai *poeticul* în întrupările sale fenomenale nemijlocite, esenţă unică în ipostaze alotropice diverse, definibil sumar ca stimul construit, cu efect estetic perceptual şi/sau reprezentaţional indus.

Dacă este să închipuim ideal folclorul ca dat ontologic sub forma modelului verbal [„fond de bunuri culturale spirituale — literare, muzicale, coreice, praxice — elaborate *spontan* şi *nonreflexiv*; caracterizat de *structuri tradiţionale* în toţi parametrii; existînd real *numai ca act performativ* al unui interpret dat, consacrînd totdeauna o nouă *variantă* a datului preexistent şi *transmiţîndu-se* numai *prin performanţă* altor interpreţi potenţiali; păstrat ca virtualitate *numai în memorie*; *colectiv* prin acceptarea generală în cadrul colectivităţii (cu respective limitări — după specie — pe categorii de vîrstă, sex, condiţie socială) şi prin prelucrarea în condiţii diverse (după gen, împrejurări etc.) de către serii de interpreţi indefinite a aceluiaşi text; eventual *anonim* ca o consecinţă — la durată corespunzătoare, necesară — a celorlalte trăsături laolaltă"], modelul ideal a ceea ce am numit „arta cultă" va fi articulat din formulările antinomice ale fiecăreia din propoziţiile modelului folcloric.

Robustă şi adecvată sub raport teoretic, *practic* manipularea acestei definiţii gemelare este anevoioasă. Ea comportă, dacă se ia riguros în considerare rolul de criteriu de calificare al categoriilor geminate („folcloric"/„cult"), determinări de variaţii constitutive şi de dozaje calitative. Or acestea desfid precizia atît din pricina insuficienţei, de regulă, a informaţiei empirice, cît şi din cea a dificultăţii în sine a procedurii cuantificării chiar atunci cînd informaţia este cît de cît suficientă.

Totuşi, numai revenirea obstinată asupra confruntării datului empiric — pe care convenim să-l denumim „folclor" — cu definiţia model dată (sau cu oricare alta), încercînd de fiecare dată evaluări cantitative, poate îngădui progrese — de ordinul cunoaşterii propriu-zise şi al metodei — în circumscrierea mai îndeaproape atît a validităţii definiţiei generale, cît şi a *autenticităţii*, în raport de acest criteriu generic, a fiecărui specimen cultural luat în consideraţie. Evaluarea cantitativă globală prezintă avantajul obiectivităţii, susţinut de faptul că orice dat calitativ îşi are — trebuie să-şi aibă — măsura sa cantitativă.

Importanţa parametrilor cantitativi este primordială în determinarea identităţii concrete, practic, a tuturor elementelor fenomenului folcloric (avem în vedere nu numai statisticul propriu-zis, ci *toate* ipostazele cantitativului; intensităţi, durate, mase etc., dar şi *proporţii*, deci „cantităţi pure", situate la limita însăşi a *calităţii* „pure"). De aceea analizele logice nu numai că nu se pot substitui analizelor cantitative, dar depind de acestea atît în constituirea premiselor, cît şi în *ridicarea*, finală, la *concret* a concluziilor lor, terminus al oricărui ciclu de cercetare complet.

Totuşi, însemnătatea coordonatelor cantitative nu trebuie supraestimată. Autenticitatea generică, legitară, în măsura în care este accesibilă cercetării, nu poate fi decît de ordinul *structurii logice* — singură garantă, pentru cunoaştere, a stabilităţii şi identităţii fenomenelor. Orice hiatus în lanţul logic complică din capul locului abordarea problematicii autenticităţii.

De pildă, insuficienta preocupare analitică în cercetarea unui plan logic elementar (relaţiile de implicare reciprocă a termenilor fundamentali ai fenomenologiei folclorice) creează şi în momentul de faţă — şi nu numai la noi — dificultăţi în înţelegerea şi urmărirea nivelelor de autenticitate. Astfel, s-a acordat prea puţină atenţie faptului (altminteri ştiut, iar în practica culegerii — în principiu — urmărit) că folclorul comportă o triplă serie convergentă de fapte specifice : de ordinul *procesului* (asumarea tradiţiei, reproducerea ei, eventual inovaţia, transmiterea — în cicluri recurente), de ordinul *textului* (specimene de cîntec, dans, act ritual etc.), de ordinul *mentalităţii*. Or, considerarea *autenticităţii* faptului de folclor, indiferent de termenii în care este abordată, nu poate să nu aibă în vedere frecventa disimetrie, la nivelul fiecărui caz concret, a acestor trei serii. *Procesul* ca algoritm poate — chiar şi în condiţii de mentalitate omogen tradiţională — genera specimene de text-cîntec cu caractere eterodoxe. De altă parte, specimene textuale, satisfăcînd în totul parametrii structurali reclamaţi de specia dată, nu se angajează, sau se angajează mediocru, în angrenajul procesual care ar trebui să le corespundă. Aceasta mai cu seamă sub raport cantitativ : în timp/spaţiu numărul ciclurilor de care beneficiază este redus sau nul.

Toate acestea afectează atît autenticitatea imaginii folcloristice a folclorului — sub criteriul *existentului* culturii populare —, cît şi capacitatea cercetării de folclor de a decide, din unghiul autenticului, asupra criteriilor de discriminare între specimenele unei mulţimi de piese, presupus folclorice, date. Cauzele ar fi de căutat la principalele articulaţii ale cercetării.

Se poate afirma că cercetările noastre de teren dispun, de la Brăiloiu (1931) încoace, de o temelie metodică trainică. La aceasta trebuie adăugat însă că, în practica de zi cu zi a cercetării, privilegiat rămîne totuşi *textul* — literar, muzical, coreic —, care beneficiază de înregistrare magnetică sau foto-cinematografică, ulterior de transcrieri tinzînd către maximă fidelitate. *Procesele* şi *mentalitatea* folclorică aferentă respectivelor texte acuză, în consemnările scriptice corespunzătoare, o medie calitativă net inferioară celei a documentelor-text. Astfel armătura de fişe (de fonogramă, de repertoriu, de frecvenţă, de informator), care, în concepţia metodei, urma să reproducă configuraţia reperelor semnificative ale complexului social ambiant, ale aşezării sau ale grupului supus cercetării, este nu o dată puţin relevantă, fără adîncime, criptică sau anodină. Aceasta în ceea ce priveşte umplerea optimală a cadrului formularistic preexistent. Mai serioasă încă este absenţa — atît de frecventă, în ciuda unor admirabile excepţii — a unor ipoteze dinamice de lucru, autonome faţă de pattern-urile consacrate, ipoteze care să fecundeze realmente cercetarea, să vivifice fişele, să ducă la transgresarea tiparului mental, onest dar minimal, fixat de formularele tip — fie ele materializate tipografic, fie ele numai „ideale", numai conforme modelelor lăsate de maeştri — ale diverselor categorii de fişe, spre a transforma abundenţa de documente în atestatul verificării active a unor *idei* asupra faptelor în proces, a mentalităţilor, a reţelei de relaţii a realului. Semnificativă este apoi puţinătatea numerică, în speţă, a fişelor de frecvenţă şi a comentariilor critice consacrate acestora, puţinătatea fişelor de observaţie directă.

Importanţa *inducţiei* în cercetările de cultură populară se cere evaluată cu măsură. Totuşi nu se poate nega, în ce ne priveşte, că, spre pildă, pentru a circumstanţia corespunzător datele concrete consemnate de Brăiloiu (1960), în magistrala sa fişă de observaţie directă şi de frecvenţă de la Drăguş, precum şi pentru a verifica importantul edificiu de ipoteze teoretice ce o însoţesc, este nevoie de un număr oarecare de demersuri de talie similară, în puncte etnografice situate pe trepte diverse de evoluţie a civilizaţiei tradiţionale.

Practic — în ciuda unor cercetări de bună ţinută, unele actualmente în curs, altele consumate cu bune rezultate —, ştim încă — şi din principiile mai sus evocate — prea puţin despre normele *sistemului* şi *fluxului* vieţii folclorice în proteica sa varietate zonală şi „de fază". Iar faptul că nici pe plan internaţional lucrurile nu stau în genere mai bine nu ne poate confirma, în parte, decît că *dificultatea* explorării cîmpului proceselor şi mentalităţii folclorice este, obiectiv, considerabilă.

Cuantumul procentual al investiţiei de mijloace şi de eforturi în această direcţie — în funcţie de care şansele cunoaşterii variază direct proporţional — rămîne însă întru totul în sfera noastră subiectivă de decizie. Între altele, bunăoară, utilă ar fi reexaminarea unor aspecte de *metodă* intim conexe cercetării procesualităţii culturii populare. Reexaminarea, să zicem, a acestui atît de ambiguu şi fundamental comandament al „epuizării repertoriului", socotit cu deplină îndreptăţire logică ca singurul în măsură să reproducă imaginea autentică a fondului de texte şi a duratei lui în memorie, dar a cărui condiţie tehnică, semnificaţie epistemologică şi, am adăuga, justificare ontologică sînt prea puţin limpezi, atît în genere cît şi în raport de fiecare specie în parte (cît culegem? de la cîţi? cît de autentică este, consecutiv, imaginea repertoriului global al unui sat? cît de obiective şi de verificabile sînt temeiurile deciziilor în aceste chestiuni?).

Un domeniu esenţial pentru determinarea pluridimensională a *autenticităţii* fenomenului cultural popular, domeniu rămas prea puţin cercetat, interferent doar parţial cu problematica *mentalităţii* sociale, este cel al *trăirii* culturii de către purtătorii ei. „Nu este îndeajuns — subliniază Lévi-Strauss (1960) — *să descompui* şi să *secţionezi*. Mauss şi Malinowski (unul ca teoretician, celălalt ca experimentator) au fost primii care au înţeles-o. Faptele sociale nu se reduc la fragmente disparate, ele sînt trăite de oameni, şi acest lucru, această conştiinţă subiectivă este o formă certă a realităţii lor, nici mai mult, nici mai puţin decît caracterele obiective pe care ele le atestă".

În ce ne priveşte este de netăgăduit că aspectele autenticităţii *trăirii* de către interpreţi a repertoriului pe care îl cultivă ar merita o tratare mai amplă, mai *fină* şi mai comprehensivă. Deşi culegerile noastre îşi propun în principiu să nu scape din vedere sondarea expresiilor medii de reacţii psihologice la informatori şi la publicul lor, dimensiunile exacte şi metodologia problemei nu par a fi fost în întregime determinate şi, cu atît mai puţin, verificate. Aderenţa interpreţilor la repertoriu şi natura acesteia — urmărite dincolo de ecranul, ce se oferă de la bun început şi fără dificultăţi examinării, constituit de sistemul dihotomic general de atitudini sociale (atitudini instituţionalizate, stilizate, impersonale, stereotipe, respectiv atitudini neinstituţionalizate, difuze, dispersate, individualizate) —, măsură în care repertoriul este oglinda unui asentiment real sau, şi mai mult, a unor convingeri, ori, dimpotrivă, rod al unui asentiment pur conceptual şi distant sau numai al unui impuls ludic, măsura în care e vorba de pură retorică, de urmărirea de prestigiu social, de cabotinaj, de respectarea automată şi absentă a unor prevederi de ceremonial sau, din contra, de *trăire efectivă*, toate acestea rămîn de stabilit şi de conexat într-un tablou general. La rîndu-i, o tipologie de informatori — şi de ipostaze diverse ale unor aceloraşi informatori —, în stare să se distanţeze atît de varietatea nelimitată a personalităţilor umane, cît şi de platitudinea clasificărilor psihologice simplificante curente, pentru a atinge un nivel de semnificaţie generic, rămîne încă de construit.

Un relief semnificativ cu totul particular capătă problema autenticităţii mentalităţilor şi a autencitităţii trăirilor în cazul în care cercetarea este confruntată cu mutaţii de anvergură în conştiinţa colectivă a grupurilor sau a aşezărilor anchetate. În atare împrejurări, ruptura în deprinderile sociale poate fi pusă în seama unei game de complexe psihologice începînd cu ceea ce am numi bovarysm rural (deci inautenticitate!) şi pînă la urbanizarea — în sens sociologic — efectivă a modului de a gîndi şi a concepe existenţa (deci integrarea *reală* a unor noi criterii de autenticitate).

Importanţa cunoaşterii mentalităţii, a proceselor folclorice şi totodată a *purtătorilor* acestora este capitală în operaţia de determinare a *criteriilor de autentificare* ale textelor şi a datelor informative culese. S-a preconizat, pe bună dreptate, calificarea sub categoria autenticului, prin raportare convenţională la criteriul unei *imagini virtuale optime* a folclorului local dat, a „variantei celei mai realizate", a informaţiilor celor mai detaliate şi mai complete luate de la informatorii cei mai înzestraţi, cei mai competenţi şi cu repertoriul cel mai bogat (O. Bîrlea, 1969, p. 52—53). Dacă vom modifica însă criteriul, dacă ne vom interesa de performanţele netalentaţilor şi de importanţa socială pe care acestea o pot avea, de sfera de competenţă a puţinştiutorilor ş.a.m.d., datele obţinute, culese şi controlate cu rigoarea cuvenită, vor deţine propria lor *autenticitate*, mărturie pentru un anume stadiu de vitalitate a folclorului, pentru o anume tipologie socială şi umană etc.

Acest prim nivel de determinare de relaţii (raportarea mentalităţii la procesele folclorice, autentificări de informaţii etc.), plasat în imediata proximitate a empiricului, sugerează o problemă epistemologică de cea mai acută importanţă, atît pentru definirea folcloristicii ca ştiinţă, cît şi pentru aspectul particular al acestui demers pe care îl constituie invocata deja „autenticitate a imaginii folcloristice" a folclorului. Este vorba de caracterizarea, fără pioase concesii, a majorităţii demersurilor folcloristice ca acte de cunoaştere cu vocaţie la erudiţie, dar *fără* caracter de *ştiinţă*. Aceste demersuri, simple descrieri de fapte observate în complexul relaţiilor lor evidente, care dau cercetătorului putinţă să aşeze în ordine raţională şi să însumeze un număr oarecare de detalii şi de întreguri într-o propoziţie ecuaţională unică (în sens logic), şi care în condiţiile disciplinei noastre înseamnă — să spunem — delimitarea descriptivă a unui repertoriu zonal şi deci a unei zone folclorice, a unui stil poetic, a unor tehnici de interpretare, a ariei lor de răspîndire etc., *nu* sînt încă acte de caracter ştiinţific. Observaţia este *o condiţie* a ştiinţei, nu este încă ştiinţă. Ea nu i se integrează acesteia decît condiţionat (de calitatea ei pozitivă) şi *a posteriori*, prin *feed back*. În consecinţă, folcloristul îşi poate asuma, pentru majoritatea actelor sale, cel mult calitatea de ,,cunoscător'', de ,,connaisseur''.

Nu este un privilegiu folcloristic. Majoritatea disciplinelor sociale şi umane rezervă specialiştilor lor o condiţie similară. Este una din urmările stadiului general de dezvoltare a acestor discipline, care tind toate — cu şanse diverse — la demnitatea de *ştiinţe*, dar care îndeobşte au trecut doar foarte parţial şi intermitent pragul ,,condiţiei ştiinţifice''. Revenind la problema noastră, e limpede că o parte considerabilă a judecăţilor de autentificare pe care folcloristica — ca şi majoritatea celorlalte ştiinţe umane — este în măsură să le formuleze vor fi judecăţi ,,de autoritate'', întemeiate în intuiţia şi fondul aperceptiv de cunoştinţe al experţilor puşi în cauză.

Ştiinţa este altceva. Culegerea de fapte, organizarea de documente îi sînt indispensabile. ,,Cercetarea ştiinţifică însă nu are drept obiectiv descrierea de forme concrete aşa cum sînt ele percepute intuitiv, ci, dimpotrivă, definirea de relaţii constante în care apare aspectul inteligibil al faptelor studiate'' (Lévi-Strauss, 1958, p. 68). Demersul ştiinţific apare astfel ca acea operaţie a spiritului în stare să reunească într-o concepţie sintetică unică, *modelantă,* ansamblul faptelor iniţial date de observaţie. Şi mai mult. El înseamnă ,,desprinderea de *fapte*'' şi prin aceea că îşi extinde valabilitatea concluziilor şi la *necunoscut* şi la *viitor*, vizînd explicaţia şi previziunea. Ştiinţa este deci ceea ce logicienii numesc inducţie amplificantă, baconiană, asociată cu procedee deductive. Sintetic, ţelul ei rezidă în definirea *necesarului*, deci a *legii*.

Folcloristica abia a schiţat demersuri parcelare, şi în bună măsură pregătitoare, în vederea statuării de determinări ştiinţifice în domeniul ei. Ea nu are încă nici teoreme demonstrate, nici legităţi propriu-zise de oferit.

Şi faimoasele ,,legi epice'' ale lui Orlik, şi modelul ,,morfologic'' narativ al lui Propp şi al continuatorilor săi sînt încă doar simple — chiar dacă strălucite — constatări de constante, în spirit aristotelic. Totuşi, ca deschideri către structuri, atît aceste demersuri, cît şi altele constituie prime schiţări ale unei teorii ştiinţifice, adică ale unei teorii explicative şi previzionale a *raporturilor de autenticitate*, prin definirea riguroasă a folclorului şi a componentelor sale.

3. Modurile rezolvării autenticului în folclor se constituie evident în subproblemă particulară a problematicii autenticităţii ,,imaginii folcloristice''. Prin urmare autentificarea folcloristică va pune cu atît mai puţine probleme cu cît vor exista condiţii mai bune pentru cunoaşterea atît a termenilor înglobanţi — clase —, cît şi a celor înglobaţi — specimene. În această direcţie, trei ar fi sarcinile cele mai urgente. Extinderea şi

adîncirea cunoașterii structurilor. Întocmirea unei taxinomii riguroase, care să ofere puncte sigure de reper, a *genurilor* și a *speciilor*. Sporirea continuă și substanțială — la nivelul, înalt, al exigențelor și aspirațiilor metodei — a cunoașterii relațiilor funcționale și procesuale interfenomenale : să nu uităm că, spre pildă, somptuosul eșec al ,,școlii finlandeze'', azi consumat, s-a datorat în cea mai largă măsură ignorării acestor factori.

4. Putem spune că există un număr previzibil de contexte — de factură previzibilă — exterioare disciplinei noastre — pe care am defini-o în această legătură de idei ca ,,efort de *cunoaștere în sine* și de *cunoaștere militantă* a culturii populare tradiționale'' —, în care competența folcloristică să fie solicitată întru dezlegarea unor probleme ținînd de ordinea *autenticului*.

Nu încape vorbă că Lévi-Strauss avea dreptate spunînd (1964, p. 204) că ,,științele umane, prin jumătățile de măsură pe care le practică atît în explicație cît și în previziune (înțeleg numai pe jumătate, explică unul din trei sau patru cazuri și prevăd la fel), dau celor ce le profesează un sentiment intermediar, ceva între *cunoaștere* pură și *eficacitate*''. În această ,,luare de conștiință'' este vorba nu numai de autoexamen lucid, de scuturarea de liuzii privind propria condiție, ci și de înțelegerea responsabilităților sociale ce incumbă științelor sociale și umane, și, totodată, de *dimensiunile* reale ale posibilităților împlinirii lor efective. Deși acestor discipline nu li se pot cere, nici în prezent, nici în viitorul previzibil, soluții de absolută fermitate științifică, întemeiate pe argumentări logice impecabile, de aplicat cu rezultate scontabile matematic, marele fond de cunoștințe, chiar dacă de rigoare oscilantă, pe care l-au tezaurizat fiecare din ele poate sluji în bună măsură la rezolvarea problemelor practicii sociale. În ce ne privește, *problema* prin excelență în acest plan, problema care ni se repartizează cu forța evidenței, este cea a răspunsului la întrebările practice pe care le suscită *autenticitatea/nonautenticitatea* folclorului utilizat în diversele sectoare ale activității socio-culturale.

Contextul de cea mai înaltă importanță în care problema autenticității materialului folcloric preluat se pune este cel al *culturii de masă*, cu mețiune specială pentru activitățile artistice de amatori.

Importanța excepțională a tuturor formelor culturii de masă, și în primul rînd a mișcării largi a artei amatoare, rezidă în societatea socialistă în aceea că se constituie — din principiu — ca principală pîrghie a operei istorice de *dezalienare* a omului.

Categoria *alienării*, introdusă de Rousseau, amplu explicitată de Hegel, reinterpretată materialist de Feuerbach și, în sfîrșit, dezvoltată în scrierile de tinerețe ale lui Marx (1844), trimite la procesul milenar al pauperizării *umanității* omului în cursul a trei mari orînduiri istorice întemeiate pe diviziunea muncii și pe transferul, către grupuri minoritare, a drepturilor de proprietate ale majorității asupra bunurilor sale, a puterii sale de muncă și a libertății de dezvoltare a facultăților proprii native. În *Critica programului de la Gotha*, Marx, schițînd liniile generale ale proiectului de edificare ale primei faze de dezvoltare a societății socialiste, caracterizată încă de insuficienta dezvoltare a forțelor de producție, de menținerea inevitabilă a diviziunii sociale a muncii etc., sugera oportunitatea şi însemnătatea, în sfera conştiinţei sociale, a măsurilor suprastructurale de dezalienare a individului social.

Toate programele politicii de stat privind dezvoltarea socialistă a României au avut şi au în vedere, constant şi cu precădere, această sferă de probleme, imperativele care decurg din ea, mijloacele satisfacerii lor. Un aspect esenţial al acetui efort naţional de mare anvergură este *calitatea* înfăptuirilor. Calitatea este cea — dacă mai e nevoie de menţionat — care decide de consecinţele sociale ale acestei mari întreprinderi care mobilizează importante fonduri, mijloace materiale şi forţe umane. Sub unghiul locului proeminent pe care folclorul îl ocupă în toate formele culturii de masă şi în mişcarea artistică de amatori, problemele calităţii performanţelor pe care acestea le izbutesc interesează direct disciplina noastră.

Or, principalul aspect al calităţii ar rezida aici — aşa cum s-a scris de nenumărate ori — în *autenticitate*.

De fapt, lucrurile sînt mai complicate şi reclamă o tratare nuanţată, iar sarcina unei instituţii de cercetare, precum I.E.F., stă în acest caz nu atît în îndrumarea şi controlul direct al activităţilor culturale de masă care uzează de folclor — control oricum imposibil de împlinit la mare scară socială date fiind vastitatea şi *densitatea* domeniului —, cît în concursul pe care îl poate da la formularea de precepte practice raţionale a căror traducere în fapt să revină instituţiilor abilitate la aceasta.

De la bun început se cer lămurite opţiunile fundamentale.

Este astfel nu numai inutilă dar şi păgubitoare ostrazicerea din principiu a prelucrărilor de folclor. *Prelucrarea* este un demers legitim deopotrivă cu oricare altul din domeniul creaţiei de text şi de spectacol. Singur decide de reuşita unei atare întreprinderi criteriul validităţii artistice, care devine astfel, implicit, şi criteriu al autenticităţii prelucrării *ca act de artă*, fidelitatea sau infidelitatea faţă de sursele folclorice rămînînd, din acest unghi, indiferentă. Hibridul, grotescul, ori numai vulgaritatea numeroaselor prelucrări ratate de-a lungul anilor în mişcarea artistică de masă sau în spectacole profesioniste au fost nu consecinţa fatală a *prelucrării* ca atare, act în sine neutru şi candid, în stare a zămisli în mod egal şi capodopere şi monştri, ci fructul incapacităţii, ignoranţei şi trivialităţii de spirit a prelucrătorilor. Teoretic deci, important este nu a proscrie prelucrările, ci a cenzura becisnicia.

Din punctul de vedere al raţiunii practice, perspectiva este sensibil alta. În primul rînd, se impune o netă delimitare a *prelucrărilor* de *folclorul* propriu-zis spre a se evita confuziile sub toate raporturile. În al doilea rînd, se pune problema, în condiţiile noastre istoric concrete, în care nici mijloacele, nici timpul nu sînt nelimitat disponibile, a stabilirii unor *priorităţi*. Or, în această optică, recursul *nemijlocit* la folclor în cadrul culturii de masă şi al mişcării artistice de amatori se impune ca prioritar cel puţin din patru motive :

— pentru că şansele obţinerii unor performanţe de nivel ridicat sînt probabilitar mai mari în această eventualitate decît în cea a adoptării de prelucrări, aceasta desigur sub condiţia recursului precumpănitor, în fiecare caz în parte, la repertoriul folcloric riguros local sau zonal, astfel încît familiaritatea scontabilă a interpreţilor cu repertoriul selecţionat să le acorde dintru început un handicap pozitiv în performanţă ;

— pentru că, în condiţiile actualei rapide restrîngeri a bazei de existenţă a majorităţii speciilor folclorice şi ale uniformizării lor, practicarea organizată a folclorului local în ceea ce el are caracteristic constituie unica modalitate posibilă de *cultivare* a tradiţiei ;

— pentru că, raţiune supremă, folclorul în valorile sale certe se constituie ca cea mai concentrată, cea mai cuprinzătoare, cea mai de netăgăduit testată în timp expresie stilistică a capacităţii de creaţie artistică şi filozofică a naţiunii ;

— pentru că, în sfîrşit — raţiune simbolică, dar nu numai atît —, folclorul a constituit milenar principala armă spontană a maselor împotriva alienărilor culturale ; prin folclor personalitatea umană a tins să-şi dobîndească integritatea împlinirii multilaterale ; prin folclor, între altele, comunităţile tradiţionale s-au străduit spontan, reflex, să-şi păstreze, în trecut, echilibrul şi viabilitatea periclitate de acţiunea unor forţe istorice destructurante (arbitrariul feudal, agresiunile sociale din era capitalistă) ce nu ofereau compensaţii în plan uman acţiunii lor dezintegratoare.

O sănătoasă strategie a dirijării formelor de cultivare a folclorului în mişcarea culturală de masă comportă deci încurajarea sistematică a referinţei la *folclorul local*, din raţiuni nu numai *de eficacitate* ci şi de *adevăr* : folclorul există în real nu ca o uniformă entitate pannaţională, ci ca înseriere simultană de zone folclorice contigue cu trăsături caracteristice, care, chiar dacă şi-au pierdut pregnanţa de odinioară, continuă să particularizeze ţinuturile de obîrşie. Iar prin *încurajare* înţelegem acţiuni energice şi, mai cu seamă, coerente, începînd cu recomandările formale făcute organelor de îndrumare nemijlocită şi terminînd cu criteriile recompensării concurenţilor la concursurile de amatori. În plus, în domeniul concursurilor se impune separarea netă a confruntării prezentărilor de folclor propriuzis de confruntarea rezervată prelucrărilor. Virtuozitatea căutată a acestora din urmă, spectaculosul lor sintetic şi — mai presus de toate — semnificaţia lor *parafolclorică* le fac inechivalente, în fond, folclorului şi deci amestecarea lor printre performanţe de folclor pur nu poate decît deruta pe interpreţi, pe îndrumătorii şi organizatorii de activităţi culturale şi chiar pe membri ai juriilor, jurii puse adesea în situaţia imposibilă de a judeca cu aceeaşi măsură serii de fapte ce nu sînt menite să fie comparate.

Acestea comportă însă o serie de prealabile conceptuale şi pragmaticorganizatorice.

Mai întîi, ce este, în definitiv, o ,,prelucrare''? Practica de pînă acum a culturii de masă şi a mişcării de amatori arată că stereotipii mentale, prejudecăţi ,,regizorale'', presupuse ,,cerinţe ale scenei'' au introdus importante mutilări şi contrafaceri parţiale în prezentarea prin spectacol a folclorului, chiar atunci cînd intenţia reproducerii corecte era vădită. Toate acestea au fost în repetate rînduri semnalate, reproşate, sintetizate chiar în expuneri critice, dense şi acute (vezi, spre pildă, Anca Giurchescu, 1971). Pentru delimitarea practică mai clară de tărîmul fantezist al ,,prelucrărilor'', s-ar cere prin urmare revizuirea actualului mod de a concepe reprezentarea *folclorului pur* însuşi.

A fost demonstrat nu o dată faptul că fie şi simpla reproducere, *în afara* contextului consacrat, a unei piese de folclor comportă, ineluctabil, un anume coeficient de distorsiune, incidenţă prezentă pînă şi în cele mai precaute ședințe de anchetă folcloristică de teren. Ar fi deci un nonsens să cerem reproduceri „absolut curate". Putem pretinde în schimb, intransigent, reducerea la minimum a factorilor de distorsiune, prin conjugarea a trei principii de lucru, de dorit obligatorii în activitatea organizatorică de activități culturale: 1) cunoașterea în adîncime a realităților folclorice ale locului; 2) reproducerea fidelă a datului folcloric; 3) revizuirea întregii concepții a „scenizării". Acest din urmă imperativ este însă, evident, prea complex pentru a putea fi rezolvat *ad libitum* de fiecare animator cultural în parte. Mai mult. Prin complexitatea sa, prin importanța implicațiilor sale, el reclamă o discuție pe plan național, *interdisciplinară* prin necesitatea interesării în dezbatere a celor mai sigure competențe din domeniul folcloristicii, artei spectacolului, sociologiei, psihologiei sociale. Ceea ce putem însă spune încă de pe acum, fără a mai aștepta preconizatele dezbateri, este că într-o lume ca cea de azi, cînd în toate țările domeniul spectacolului tinde să recupereze candoarea originară, să abolească sau cel puțin să micșoreze distanța dintre interpret și spectator, să suprime *diktatul* scenei și al textelor-scenariu, să introducă „happening"-ul (cu alte cuvinte variația liberă, continuă în limitele, desigur, ale unei — ineludabile — tradiții), este anacronic și absurd să i se impună reproducerii — ca act cultural deliberat — a folclorului normele traumatizante și stilizările unui „music-hall" de modă veche, supus limitărilor factice ale „scenei italiene" și principiului separării drastice a publicului de grupul interpreților. Schilodirea autenticității faptului de folclor în acest mod, sub cuvînt că o cer „exigențele spectacolului", este cu atît mai scandaloasă cu cît folclorul, practic, sub toate manifestările sale, fie și cele mai intime, este, într-un mod sau altul, prin esență, *spectacol*.

Nu poate exista îndoială că la rădăcina acestor erori stau grave confuzii de ordinul criteriilor de valoare. Privință în care un rol substanțial l-a jucat, în chip evident, interpretarea greșită, la diverse nivele sociale, a rostului și a valorii spectacolelor — totdeauna stilizate, amplificate prin fast și supradimensionare — practicate de marile ansambluri profesioniste. După cum am afirmat-o deja, prelucrarea de folclor și spectacolul parafolcloric *își au* dreptul lor la existență (în măsura în care și-l justifică artisticește). Ele nu trebuie și nu pot însă să fie mentori și modele pentru reproducerea de folclor pur. Aceasta nu numai pentru că, sub asemenea incidență, „marele spectacol" se transformă într-o perfidă unealtă de falsificare, dar și pentru că — în ipoteza că, prin absurd, ne-am dezinteresa în ce ne privește de valoarea de semnificație a folclorului ca atare, de importanța reproducerii rafinamentelor sale specifice, preocupîndu-ne abstract numai de reușita artistică în sine — „modelul" spectacolelor de „mari ansambluri", îndemnul de a emula cu ele, nu poate duce, așa cum o atestă numeroase experiențe, decît la triste imitații cu aer veleitar, șchioape, insuficiente, școală de rău gust și confuzie; aceasta pentru simplul motiv că, în condițiile firești de care dispune mișcarea artistică de masă, ambiția concurării cu marile ansambluri este o aventură fără șanse. Desigur, nu acest din urmă aspect este esențial. El se constituie însă ca argument în plus, tehnic — de ordinul rentabilității investiției de efort și mijloace —, în slujba nu a suprimării din mișcarea artistică de masă a ideii de spectacol, ci în favoarea reîntoarcerii către izvoare, către posibilitățile de spectacol intrinsec existente în folclorul însuşi. Această subtilă sarcină nu va fi de rezolvat de azi pe mîine. Ea se cere asumată de către toţi factorii care poartă răspunderea materială şi morală a orientării culturii de masă. Este vorba în ultimă analiză de stimularea procesului de creare şi transmitere de valori în interesul întregii naţiuni.

O imagine de ansamblu a îmbunătăţirii — în sensul recuperării autenticului — a preluării folclorului în diversele forme ale culturii de masă presupune introducerea în dezbatere a cel puţin trei cîmpuri problematice : organizare, selecţionarea repertoriului, propagandă şi educarea gustului public.

Prealabil se impune însă, ca operaţie necesară, demitizarea a însuşi conceptului de ,,autentic'', reaşezarea lui în contextul său funcţional firesc. Se cere astfel asumat, în toate implicaţiile sale, faptul că *autenticitatea* este, cum subliniam, calitatea ,,de relaţie'', cu caracter — iniţial — de *judecată de existenţă* : ,,autenticitate'' atestă existenţa certă a unor anume însuşiri. Abia un moment secund adaugă, eventual, planul *valorii* (,,respectivele însuşiri sînt bune la...''). ,,Autenticitate'' nu poate aşadar însemna, automat, ,,înaltă valoare estetică''. De altfel, o atare precizare cheamă şi o alta, de altfel banală : folclorul *nu* este, cum s-a presupus şi se mai presupune încă — romantic —, doar sumă de capodopere ; ca univers cultural, ca *orice* univers cultural, folclorul conţine şi opere geniale (în variante care nu sînt însă, toate, de egală valoare), dar, cu titlu perfect legitim, şi o substanţială cantitate de valori medii : şi *Mioriţa,* atît de răspîndită, dar şi balade de iremediabilă mediocritate, nu mai puţin autentice, şi avînd în spaţiu-timp o extensie şi o persistenţă similară.

Alături de criteriul autenticităţii trebuie să opereze, prin urmare, şi criteriul specific al *valorii estetice* şi *etice.* Nu trebuie să se îngăduie ca *autenticitatea* să devină argument justificativ în folosul mediocrităţii.

Această împrejurare, a cărei importanţă nu am putea-o sublinia îndeajuns, scoate în relief o dată mai mult rolul hotărîtor al îndrumătorilor şi organizatorilor activităţii culturale de masă. De cultura şi de bunul lor gust, respectiv de absenţa acestor calităţi, depinde în mare măsură succesul, respectiv eşecul, pe plan local, iar, din aproape în aproape, pe plan naţional, al preluării în bune condiţii a folclorului în mişcarea artistică de masă. Importanţa îndrumătorilor şi a animatorilor este cu atît mai eminentă cu cît dislocarea vechii culturi tradiţionale, marea fluiditate actuală a proceselor sociale şi culturale , ,,bombardamentul informaţional'' în intensitate crescîndă, care atinge astăzi practic toate punctele locuite ale ţării, creează o situaţie specifică în care discernerea valorilor devine o operaţie din ce în ce mai complexă, vechea stabilitate a criteriilor e pe cale să dispară, iar tentaţia lunecării pe panta veleităţilor, sau, dimpotrivă, pe cea a facilităţii, este mare. (Importanţa factorilor *cultură* şi *gust* în acest domeniu poate fi între altele evidenţiată şi de succesul remarcabil obţinut an de an, în preluarea folclorului, de către spectacolele de amatori ale studenţilor.) În lumina acestor considerente, apare cu toată limpezimea că fără o atentă selecţionare a cadrelor de organizare şi îndrumare, fără promovarea lor după criterii de înzestrare individuală, cultură, rezultate practice obţinute (inclusiv în cercetarea personală a realităţilor folclorice pe plan local), şi fără îmbunătăţirea continuă a pregătirii lor, şansele unei ameliorări de substanţă în domeniul pe care îl analizăm vor rămîne neînsemnate.

Deopotrivă de acută este şi problema *repertoriului*. Atît sub raportul inventarului de piese, cît şi al modalităţilor interpretării. Este greu, dacă nu imposibil — din pricini pe care, în mare, le-am expus —, de dat „reţete ştiinţifice", absolute, de alcătuire a repertoriilor. Există totuşi o serie de evidenţe care pot sluji drept puncte de sprijin în această privinţă. Este mai întîi evident că, prin ansamblul condiţiilor existenţei sale, folclorul se constituie ca fond de bunuri *clasice* în cadrul cărora inovaţia ţine seama într-o incomparabilă măsură, caracteristic, de datele tradiţiei ca articulare sistematică de coduri. A orienta deci precumpănitor repertoriile către valorile clasice — al căror test axiologic (autenticitate, valoare *în sine* şi *pentru mase* etc.) îl constituie, între altele, marea stabilitate în timp şi în spaţiu, multitudinea variantelor — ar constitui astfel un prim comandament imperativ. Un al doilea ar fi observarea necesităţii de a reproduce reala *varietate tematică* a folclorului (dor, meditaţie asupra vieţii, sentimentul cosmic al naturii ş.a.m.d.), de a evita monopolizarea repertoriului de către textul erotic, macru, bunăoară, ori de către melosul „de joc" etc. Un al treilea comandament ar fi selecţionarea cu scrupul, fără concesii, a ceea ce este mai izbutit în folclorul cel mai recent, ţinîndu-se seama de faptul că sub titulatura „folclor nou" s-au produs, adesea, şi grele cantităţi de contrafaceri. În sfîrşit, — insistăm ! — un ultim şi important comandament ar trebui să stipuleze alegerea cu precădere a pieselor din folclorul *local* ori *zonal*. În plus, s-ar cuveni observat că toate aceste operaţii de compunere a repertoriilor vor trebui să ţină seama, cu măsură, de diversele exigenţe de gust ale colectivităţilor respective, exigenţe adesea divergente. Relaţia cu gustul public s-ar cuveni să fie însă dominată de ideea că acesta este o entitate mobilă, maleabilă, şi că o parte de răspundere în confruntarea şi cultivarea lui revine însăşi calităţii repertoriilor mişcării artistice de masă.

O importanţă deosebită o îmbracă grija pentru *factura* repertoriului şi a interpretării. Precumpănirea, spre pildă, în mediile noastre folclorice a melodiilor în *allegro giusto* este o mai veche şi generală realitate. Dacă există totuşi un cadru larg în care să se poate spera în revivificarea vechiului şi în parte uitatului melos românesc lent şi rubat, de subtilă frumuseţe, acesta poate fi numai mişcarea artistică de masă. Dar nu numai atît. Se impune cu hotărîre revizuirea concepţiei care prezidează la alcătuirea formaţiilor orchestrale. Spiritul de imitaţie, lipsa de discernămînt, megalomania, obsesia marelui *show* (în maniera „ansamblurilor") au dus adesea la dilatarea peste măsură a formaţiilor tradiţionale, preţiosul specific „cameral" al folclorului instrumental autentic tinzînd să fie eliminat, cu mare pagubă artistică şi culturală (o formaţie de douăzeci şi cinci de instrumentişti nu mai poate fi taraf !). Fenomen similar şi în preferinţa, din ce în ce mai accentuată, pentru marile intensităţi : instrumentiştii, indiferent de factura pieselor, execută totul, fără nuanţe, în *forte* sau *fortissimo*. O anume preferinţă modernă, generală, pentru intensităţi tari, pentru ritmuri pregnante şi tempouri rapide este certă. Supralicitarea însă duce, de pe o parte, la dure alterări ale repertoriului, mergînd pînă la monstruos, pe de altă parte, la atrofierea capacităţii spectacolului de a educa gustul public. De asemenea, generalizarea acompaniamentului instrumental pentru cîntecul solistic vocal mărturiseşte, sub acoperirea unei pretinse încurajări a inovaţiei, un patent dispreţ pentru configuraţia tehnică a speciei azi cea mai cultivată în mediul folcloric, fără a mai vorbi de adulterarea în sine a esenţei stilistice a acestei categorii, a valorilor ei de ordinul nuanţei. Şi am putea continua : cu însăşi alcătuirea organică a orchestrei, cu selecţionarea instrumentelor etc.

O răspundere *covîrşitoare* în crearea climatului propice cultivării unui repertoriu sănătos, prin rolul pe care obiectiv îl joacă în modelarea preferinţelor şi gustului public, le revine, în primul rînd, principalelor mijloace de comunicare de masă (televiziunea, radioul, discul, filmul, cartea de mare tiraj, presa) atît prin materialul folcloric sau parafolcloric pe care îl difuzează, cît şi, subsidiar, prin poziţia critică explicită pe care sînt chemate s-o ia faţă de acestea.

Paradoxal, calitativ cel mai bine se achită de sarcinile ce-i revin *cartea de folclor*, adică tocmai mijlocul care — prin forţa lucrurilor — are cea mai redusă putere de a influenţa direct cursul preluării folclorului în manifestările culturii de masă.

Televiziunea însă, în prezent cel mai eficace mijloc de influenţare a spiritului public, radioul, ansamblurile profesioniste, în mai mică măsură discurile (în cazul cărora selecţia editorilor este mai exigentă), fac mult prea puţin, în raport cu posibilităţile materiale de care dispun, pentru promovarea valorilor autentice ale culturii populare, pentru educarea gustului şi a intelectului marelui public în scopul lărgirii capacităţii lui de receptare şi de înţelegere. Contrafacerile şi prelucrările de folclor, care nu rareori nici măcar nu se justifică prin calităţi intrinseci de artă, continuă să precumpănească cantitativ în emisiunile radioteleviziunii. Folclorul autentic, genuin, înregistrat de la interpreţii săi fireşti, este în schimb programat după un orar dezavantajos şi, în ansamblu, ocupă în emisiuni un loc mult prea restrîns şi mult prea lipsit de relief ; s-ar spune, gîndit a se semnala numai esteţilor. La aceasta se adaugă încurajarea fără limite a „star-system"-ului, propulsarea, în colaborare cu slăbiciunile publicului, a unui număr de artişti profesionişti cărora li se acordă, prin cantitatea şi calitatea (programare la ore optime) a timpului ce li se alocă în faţa microfoanelor şi a aparatelor de luat vederi, posibilitatea de a impune stereotipii de interpretare, repertoriu, gust, milioanelor de ascultători şi telespectatori — după un tipar situaţional identic celui caracteristic muzicii uşoare. Uneori interpretarea şi repertoriul sînt onorabile, alteori însă (şi nu arar) este vorba de cel mai pur *Kitsch*, presupunînd — cu alte cuvinte — toate tarele acestuia : atît proasta calitate esenţială, cît şi impostura, aparenţa înşelătoare a valorii, ascunderea sub un prestigiu mimat, totul cu efect global deplorabil asupra celui neprevenit. Dar, chiar şi atunci cînd ţinuta vedetelor este corespunzătoare, efectele nocive ale hiperutilizării lor nu sînt mai puţine reale. Impunerea, mai ales prin forţa prestigiului uriaş al ecranului TV, a unor modele tiranice, pe care toate mediile, inclusiv cele folclorice, se simt ţinute — în măsura în care sînt receptive la ele — să le respecte întocmai, modele de care, în plus, trebuie să ţină seama — din raţiuni comerciale — şi ansamblurile profesioniste, este un efect negativ social *în sine*. Nu vom pretinde că toate aceste fenomene, ţinînd de sfera a ceea ce a fost identificat şi descris sub numele, perfect propriu, de „folclor de consum" (Mihai Pop, 1971), sînt un accident, sau că ar fi de eradicat. Mai mult. În anume limite le recunoaştem acestor manifestări o funcţie socialmente utilă. Satisfacerea nevoii de divertisment şi chiar de cultivare a unei vedete constituie realităţi psihologice cu o pondere socială de netăgăduit. De aceea, importantă este nu suprimarea — imposibilă — a ,,folclorului de consum'' şi a fenomenologiei sale, ci introducerea unui factor de contrapondere şi de echilibru, factor care de altfel stă materialmente la îndemînă.

Mediile noastre folclorice, în care pulsează încă o vitalitate robustă, conţin un fond de talente de uimitor belşug, mereu împrospătat. Prezentarea periodică a acestora, mulţi, fără a-i profesionaliza, în primul rînd prin televiziune şi radio, prezentarea lor într-o proporţie orară substanţial mai mare decît acum, într-o selecţie pertinentă şi cu o publicitate asiduă, inteligentă şi competentă, ar putea constitui pentru gustul public o alternativă posibilă la ,,star-system'', o alternativă reală, semnificînd însăşi bogăţia şi preţioasa diversitate de modele a geniului naţional, cu cîştiguri însemnate atît pentru patrimoniul general al culturii, cît şi în speţă pentru încetinirea şi compensarea relativă a procesului, istoriceşte inevitabil, de îngustare a bazei de existenţă şi reproducere a folclorului.

În sfîrşit, se cuvine observat că pe lîngă problemele ridicate de ,,folclorul de consum'', care prin aspectele sale cele mai stridente ajunge să se constituie ca formă a menţinerii şi reproducerii alienării culturale a unei părţi a publicului (transformat în consumator manipulabil de *Kitsch*), înseşi formele actuale cele mai valide ale mişcării artistice de masă ridică probleme, incidental evocate şi de noi. În esenţă, ne asociem astfel opiniei autorilor care, pe temei de analize extinse (a se vedea sinteza asupra mişcării artistice de amatori elaborată la I.E.F. în cursul anului 1971 de un colectiv coordonat de Anca Giurchescu), conchid că prezenta organizare a manifestărilor culturale de masă este insuficientă, că actuala delimitare pe plan local a micilor ,,grupuri active'' de masa pasivă a consumatorilor este ea însăşi inadecvată, că, atît în interesul, *valoric*, al cultivării pe mai departe a folclorului pe ansamblul ţării, cît şi în interesul *social* şi *moral* al dezvoltării personalităţii culturale a fiecărui individ din mediul folcloric, este necesară găsirea formelor organizatorice şi mijloacelor stimulării unei mişcări cultural-folclorice *realmente de masă*, care să antreneze efectiv *majorităţile*.

BIBLIOGRAFIE

CEAUŞESCU, NICOLAE. 1969. *România pe drumul desăvîrşirii construcţiei socialiste*, vol. 3, Bucureşti.

MARX, KARL. 1844. *Manuscrisul din 1844*, în K. Marx şi F. Engels, *Scrieri din tinereţe*, Bucureşti, 1968.

MARX, KARL. 1875. *Critica programului de la Gotha*, în K. Marx şi F. Engels, *Opere*, vol. 19, Bucureşti, 1964.

★

BÎRLEA, OVIDIU. 1969. *Metoda de cercetare a folclorului*, Bucureşti.

BRĂILOIU, CONST. 1931, *Arhiva de folklore a Societăţii Compozitorilor Români. Schiţă a unei metode de folklore muzical*, extras din revista ,,Boabe de grîu'', tom. 2, nr. 4.

BRĂILOIU, C. 1960. *La vie musicale d'un village. Recherches sur un répertoire musical paysan* (*Drăguş — Roumanie*). *Essais de sociologie musicale*, Paris.

Giurchescu, Anca, 1971. *Raportul dintre modelul folcloric și produsele spectaculare de dans popular*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 16, nr. 5.

Lévi-Strauss, Claude. 1958. *Anthropologie structurale*, Paris.

Lévi-Strauss, Cl. 1960. *Leçon inaugurale*, Paris.

Lévi-Strauss, C. 1964. *Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines*, în ,,Revue internationale des Sciences sociales'', vol. 16, nr. 4.

Łukasiewicz, Jan. 1957. *Aristotle's Sillogistic from the Standpoint of Modern Formal Logic*, Oxford.

Niculescu, Radu, 1965. *Considerații pe marginea anonimatului creației populare*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 10, nr. 2.

Pop, Mihai, 1956. *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în ,,Revista de folclor'', tom. 1, nr. 1—2.

Pop, Mihai, 1958. *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în ,,Revista de folclor'', tom. 2, nr. 1—2.

Pop, Mihai, 1970. *Le fait folklorique, acte de communication*, în ,,Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae'', tom. 19.

Pop, Mihai, 1971 a. *Folclorul în contemporaneitate*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 16, nr. 5.

Pop, Mihai, 1971 b. *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, Premier Congrès international d'Ethnologie européenne, Paris (roneotipat).

LA PERSPECTIVE DE L'AUTHENTICITÉ. CONSIDÉRATIONS CRITIQUES SUR LES RECHERCHES DANS LE DOMAINE DU FOLKLORE

L'auteur définit d'abord l'*authenticité* en tant que concept désignant (et *soulignant*, avec une nuance d'insistance qui lui est propre) la qualité abstraite, relationnelle, d'un objet *a* (qui peut être un ensemble à *n* membres) d'appartenir à et d'être inclus par une classe F (qui peut être à son tour un ensemble à *un* seul membre). Dans son hypostase idéale, le rapport d'authenticité comporte, de la part de l'observateur, une connaissance absolue de *a*, de F et, par conséquent, de leur connexion. Ce n'est pas le cas du folklore (qui se voit ainsi, et par l'effet d'une même *difficulté intrinsèque du domaine à explorer*, rangée aux côtés de la plupart des autres disciplines sociales et humaines) ; les F y sont moins connus que le *a*, leurs relations réciproques demeurent plus d'une fois indéfinies. Les concepts fondamentaux — le concept de *folklore* en premier lieu —, l'image des processus folkloriques, la méthode (sociologique) même — malgré sa robustesse —, témoignent des ambiguïtés, des contradictions, des incertitudes irrécusables. D'où l'absence — à quelques exceptions près — de critères scientifiques d'authentification en fait de folklore. C'est ce qui attire — entre autres — l'attention sur le fait que (tout comme la majorité de ses consoeurs socio-humaines) le folklore reste, par la plupart de ses «connaissances acquises», plutôt un savoir qu'une science proprement dite. Quand même, ce *savoir* est suffisamment éprouvé pour servir efficacement, avec une bonne marge de sécurité, l'instrument de contrôle de l'authenticité, entre autres, du folklore assumé et cultivé par les diverses *activités culturelles de masse*, cette importante instance sociale de désaliénation de l'homme, instance dont le rendement dépend de la qualité réelle des contenus qu'il adopte.

PAGINI DE ETNOGRAFIE ROMÂNEASCĂ ÎN OPERA MEMORIALISTICĂ A UNOR CĂLĂTORI STRĂINI (SECOLELE XVII—XVIII)

PAUL SIMIONESCU și PAUL CERNOVODEANU

Textele asupra cărora ne-am oprit — detașate ca fragmente din seria unor memorii, consemnări de călătorie — vin să întregească și să justifice, o dată mai mult, necesitatea strîngerii și grupării acestor „documente" istorice cu semnificație etnografică sau mai curînd etnologică într-un corpus aparte.

Fireşte, un astfel de corpus, pe care l-am putea numi cu un titlu generic *Documenta Romaniae Etnographica*, ar veni să completeze în primul rînd seria instrumentelor de lucru, atît de necesare oricărei generalizări sau sinteze științifice convergente, direct sau indirect, acestui cadru sau orizont ideativ.

Există și alte surse documentare — din seria celor considerate primordial cu semnificație istoriografică —, în afara mărturiilor de călătorie, care pot fi deosebit de sugestive pentru investigația etnologică. Nu ne gîndim numai la urmele sau relictele arheologice, care au fost nu arareori infuzate sau implicate unei astfel de perspective, ci mai cu seamă la acele documente oficiale — de cancelarie — care n-au fost niciodată, după știința noastră, interceptate, prin unele fragmente semnificative, din perspectiva disciplinei sau preocupărilor noastre.

Nu intenționăm aici — în limitele rîndurilor de față — să remarcăm nici măcar enunțiativ unele aspecte ale atît de interesantei probleme care vizează corelativitatea celor două discipline științifice.

O opinie nouă, acceptată tot mai subliniat de unii cercetători, remarcă în acest sens, pe bună dreptate, ușurătatea, ca să nu spunem ineficacitatea, cu care s-a operat adeseori — în unele generalizări — prin intermediul conceptului de știință sau științe auxiliare.

„*Le véritable problème n'est d'ailleurs pas d'isoler les sciences, il faut, au contraire, les associer pour la recherche. Tout cloisonnement serait une regression puisqu'il n'y a pas de science autonome, puisque toutes les sciences sont solidaires, puisque toutes les sciences sont auxiliaires les unes pour les autres*"[1].

---

[1] Léon E. Halkin, *Initiation à la critique historique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 66 (Cahiers des Annales, 6).

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 5, p. 373–390, București, 1972

Cu alte cuvinte, conceptul de ştiinţe auxiliare, deşi atît de comod, poartă în sine o anumită ambiguitate. Este uşor de observat, de pildă, că filologia şi geografia — pentru a nu numi decît două din cele mai importante discipline —, înainte de a deveni ştiinţe auxiliare ale istoriei, erau constituite ca ştiinţe propriu-zise, cel puţin echivalente — prin obiect, metodologie şi concluzii — cercetărilor istoriografice. Acelaşi lucru se poate spune, în linii mari, şi despre raportul sau corelativitatea celor două discipline ştiinţifice care îşi revendică, în parte, pe cont propriu, seria documentelor de tipul celor pe care le supunem atenţiei în rîndurile de mai jos.

Intenţionalitatea de a descifra un document — căci despre acest lucru este vorba — în semnificaţiile lui paraistorice constituie, evident, un punct de vedere nou, cu deosebit de interesante concluzii. O astfel de analiză reprezintă nu arareori, în anumite cazuri, modalitatea sigură de a pătrunde şi de a depăşi în profunzime unele date sau aspecte ale documentelor respective, comunicate sau interceptate de investigaţia istoriografică într-o oarecare măsură ,,înstrăinat'' de esenţa lor explicativă.

În ceea ce priveşte seria textelor pe care le comunicăm aici ca mărturii etnografice inedite sau puţin cunoscute — desprinse din consemnările unor călători străini veniţi pe meleagurile noastre în secolele XVII — XVIII —, ele se inseriază alăturat celor pe care unul din semnatarii rîndurilor de faţă le-a redat anterior [2], fără nici o altă intenţie de a le raporta sau compara cu alte surse documentare mai vechi sau mai noi.

Repertoriul textelor prezentate de noi ar vrea să se constituie, mai întîi, ca o pledoarie indirectă pentru necesitatea constituirii unor preocupări permanente de acest fel şi, în al doilea rînd, să supună atenţiei şi meditaţiei — fără nici un comentariu marginal — unele ,,mostre'' de documente istorice cu semnificaţie sau, altfel spus, cu înţeles etnologic.

Despre gentilomul din Lorena Charles de Joppecourt s-a amintit mai mult întîmplător în indicaţiile orientării noastre istoriografice mai vechi. Cîteva detalii relevate marginal operei sale memorialistice, şi atîta tot. Adevărul este că acest nobil, militar de profesie şi de vocaţie, a fost mai mult decît un simplu memorialist, un simplu peregrin căruia i-a fost dat să observe întîmplător, la faţa locului, stări de fapte deosebit de pitoreşti şi interesante.

,,În luptele care se purtau împotriva Movileştilor sau pe care Movileştii le purtau, după căderea lor, pentru a căpăta din nou puterea, au intervenit şi străini. Aşa fiind nu e de mirare ca un gentilom lotaringian, cum a fost Charles de Joppecourt, să fi luat parte la tulburările moldoveneşti, într-o vreme cînd, de altfel, mulţi ca dînsul se ofereau a susţine un partid sau altul. Căci au fost pe lîngă Charles de Joppecourt francezi care au luat parte activă la aceste lupte, ca Montespin, care conducea cavaleri de aventură. În ceea ce priveşte redactarea memoriilor sale, el se găseşte în aceeaşi categorie ca şi predecesorul său din veacul al XV-lea — Wavrin. Sînt amintiri dictate, după un obicei curent ; mai mult : amintiri prelucrate, redactate de altul. Cînd s-a întors acasă, luptătorul a găsit pe un oarecare Baret, care a luat asupră-şi această sarcină. Lucrarea a ieşit într-o broşură foarte rară, la Paris, în 1620 şi a fost reprodusă în întregime în *Tesaurul de Monumente Istorice* al lui Papiu-Ilarian. Charles de Joppecourt începe povestirea luptelor petrecute în Moldova din anul 1606, deşi n-a fost chiar atunci acolo. Luptele acestea sînt descrise în amănunt, cu oarecare încurcătură cronologică, cum e natural, confundînd de multe ori stilul nou cu cel vechi. Pe lîngă aceasta, cînd cineva n-a luat note zi cu zi, e firesc ca unele lucruri să se cam încurce, ba e de mirare cît de puţin le încurcă autorul... Povestirea lui Charles de Joppecourt este astfel de cel mai mare interes : nu se poate scrie istoria Movileştilor fără acest izvor. Baret s-a crezut însă dator să adauge de la dînsul o seamă de lucruri pentru plăcerea publicului. Astfel, partea a doua, care formează jumătatea cărţii, cuprinde şi un fel de nuvelă romantică, în care se vede cum fata lui Ieremia Movilă şi a Doamnei Elisaveta, căsătorită cu prinţul Korecki, a fost prinsă şi închisă..., ce scrisori a schimbat cu prinţul, cum a căutat să fugă — un adevărat roman de aventuri. Evident că scrisorile acestea sînt alcătuite de Baret, căci el n-a avut nici un fel de corespondenţă în mîinile lui. Totul în stilul acela «mièvre», leşinat, obişnuit în vremea aceasta la francezi" [3].

---

[2] Paul Simionescu, *Mărturii etnografice — puţin cunoscute — ale unor călători străini în ţările române (sec. XVII — XVIII)*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', XVI (1971), nr. 4. p, 289 — 299.

A trecut prin ţara Moldovei în prima parte a celui de al doilea deceniu al secolului al XVII-lea, mai precis între anii 1611—1616 ; iar ceva mai tîrziu, în 1620, a reuşit să publice la Paris lucrarea sa cu caracter memorialistic, amintită mai sus, intilulată *Histoire sommaire des choses plus mémorables advenues aux derniers troubles de Moldavie.*

Referindu-se la situaţia sau starea politică a ţării Moldovei, autorul acestor memorii de călătorie ţine să consemneze, printre altele, foarte pe scurt ce e drept, dar în mod judicios :

„În ceea ce priveşte cîrmuirea, Moldova, înainte de a fi supusă dominaţiei sultanului, era cîrmuită în pace de un duce sau principe care se chema boier, astăzi voievod, ceea ce înseamnă guvernator sau baliv, şi era ales dintre boieri. De cînd diavolul cel nesăţios şi duşmanul neîmpăcat al creştinătăţii şi-a întins ghearele şi domnia asupra lor, el le-a dat un principe după bunul său plac, mai bine zis după placul paşalelor sale lacome, care de obicei se lasă cîştigate de darurile numeroase ale celor care aspiră la domnia acestui principat; de aici au provenit mai ales tulburările din urmă din Moldova, care se vor descrie mai la vale" [4].

Autorul memoriilor la care ne referim, după cum se poate vedea şi din puţinele cuvinte amitite mai sus, este în fapt un înverşunat apărător al drepturilor legitime ale popoarelor la autoguvernare — dacă ne este permis să folosim o expresie uzitată în limbajul modern.

Dar Charles de Joppecourt are şi alte observaţii, risipite ici-colo în memoriile sale dictate, mai apropiate contextului ideativ pe care îl urmărim. Pentru el, de pildă, „cîmpiile Moldovei sînt foarte mănoase şi multe locuri sînt udate de frumoase izvoare şi rîuri, care le fac foarte roditoare în grîu, secară, orz, ovăz, mei şi fîn; iar datorită acestora locuitorii de la şes cresc un mare număr de vite de tot felul, precum şi bivoli, de care se servesc în loc de boi sau cai la cultura pămîntului"[5].

---

[3] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, ediţia a II-a, vol. I, Bucureşti, Edit. Casei şcoalelor, 1928, p. 276—278.

[4] *Histoire sommaire...*, Paris, 1620, reeditată de Al. Papiu-Ilarian, cu o traducere românească, în *Tezaur de monumente istorice pentru România*, vol. II, Bucureşti, Tipografia naţională a lui St. Rasidescu, 1863, p. 17.

Că oamenii locului se vor fi slujit de bivoli la cultura pămîntului, aceasta nu constituie cu nimic o extravaganţă, dar afirmaţia imediat următoare pare într-adevăr o năstruşnicie care se cere corectată.

,,Aceasta este de bună seamă cauza pentru care în stema ţării se află un cap de bivol încoronat, precum în vechime egiptienii îşi apropiaseră [şi venerau] capul de bou — pe care îl numeau Apis — şi care-l venerau [mai cu seamă] pentru folosul [pe care acest animal] îl aducea "[6].

Cîteva observaţii, însoţite uneori de explicaţii bizare, nu lipsite însă de pitoresc şi chiar de interes pentru noi, dacă reuşim să reţinem exclusiv sensul lor sugestiv, urmează înşiruirea acestor notaţii de călătorie.

,,Se mai văd în această ţară coline foarte frumoase atît de abundente în viţă de vie încît nu numai Moldova se îndestulează [cu vin] dar [vinul] se transportă atît în Podolia, cît şi în alte ţări vecine.

Nu pot lăsa fără să amintesc că aproape de oraşul Vaslui, care e aşezat în Moldova de Sus, au un fel de vin care se aprinde întocmai ca rachiul cel bun. Acest lucru se datorează după părerea mea faptului că în aceste părţi se găsesc cîteva vine de pămînt îmbibate cu pucioasă. Cu toate acestea locuitorii ţării îl folosesc fără nici o grijă ca pe oricare altul, fără ca din pricina aceasta sănătatea lor să sufere"[7].

Ne oprim, în sfîrşit, la un fragment de text care ni se pare deosebit de semnificativ pentru oricine ar vrea să surprindă unele practici sau obiceiuri juridice ale locului în acea vreme.

,,Cît despre preoţi, aceştia sînt foarte puţini, iar dregători nu se găsesc de loc pentru împărţirea dreptăţii. Nu sînt procese — continuă Charles de Joppecourt —, căci ei au acest obicei vrednic de laudă de a aplana neînţelegerile dintre ei prin intervenţia prietenilor lor sau judecata voievodului, pe care-l ascultă ca pe un [adevărat] oracol. Acest lucru făcea ca poporul să fie foarte fericit şi liniştit, înainte de recentele tulburări "[8].

Fireşte, starea de fapt era cu totul alta. Existau pretutindeni, în ţara Moldovei, dregători — vornici, pîrcălabi, vătafi — care, alături de domn, judecau pricini şi impuneau pedepse; dar despre toate aceste lucruri călătorul venit pe meleagurile noastre ştia totuşi foarte puţine lucruri. De altfel, el însuşi inserează, cîteva pagini mai departe — şi asupra acestui text am voit să atragem atenţia în mod deosebit —, o oarecare întîmplare, care se pare că l-a impresionat mult şi care, oricum, constituie o excepţie în practica judiciară, aşa cum se îndătinase ea pînă la acea dată pe meleagurile moldovene.

Dar să lăsăm mai bine însăşi relatarea memorialistului :

,,Ajungînd aici cu cele povestite, nu pot să nu amintesc una dintre cele mai afurisite şi mai îngrozitoare fărădelege ce s-a înfăptuit vreodată. Principele Visnioviecky, care deşi polonez era ortodox, împărtăşindu-se în ziua de Crăciun, a fost otrăvit de preotul care slujise în acea zi. Acesta, cumpărat cu bani de către duşmanii principelui, otrăvise de fapt pîinea cea dospită, obişnuită în astfel de împrejurare în biserica de rit grecesc. Principele se îmbolnăvi fulgerător şi muri în cele mai cumplite dureri chiar a doua zi.

---

[5] *Ibidem*, p. 16.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*, p. 16—17.

Iuţimea şi violenţa acestei morţi a deşteptat, cum era de presupus, bănuiala cumplitului omor. Aşa se face că acel preot grec a fost prins de îndată şi mărturisi că este vinovat, dar că a făcut această mîrşăvie la îndemnul unora dintre cei ce-l duşmăneau pe principe.

Această crimă a fost cu atît mai mare şi mai înfricoşătoare, cu cît trebuia să se ţină seama de faptul că ea fusese înfăptuită de o faţă bisericească. Preotul profitase de o împrejurare cu totul aparte pentru a otrăvi un principe atît de îndrăgit de toţi pentru rarele sale virtuţi... Aşa se face că autorul crimei a fost supus unei pedepse foarte aspre, executată încet [ca suferinţa să fie cît mai mare]. Se aranjă anume un scaun mare de sîrmă în care criminalul fu aşezat şi legat bine din toate părţile. Apoi se făcu un foc de jur împrejur... şi după mai bine de 12 ore se auzeau încă strigăte şi vaiete înfiorătoare, semne ale desperării şi ale durerilor înfricoşătoare pe care acel preot le suferi înainte de a-şi da sufletul" [9].

Călugărul italian Nicolò Barsi — misionar catolic — originar din Lucca, dorind să facă prozelitism printre musulmani şi printre credincioşii bisericii ortodoxe, a părăsit Veneţia în primăvara anului 1632, a trecut prin Triest, Lubliana, Graz, Viena, a străbătut în continuare o parte din pămînturile Poloniei prin părţile Cracoviei şi a ajuns pe meleagurile Moldovei în vara anului 1633. După numeroase peripeţii, în cea mai mare parte a lor petrecute pe drumurile şi prin aşezările Crimeii, unde se pare că nu a fost prea încîntat de moravurile şi ospitalitatea tătarilor, ia calea cea lungă a întoarcerii, astfel că în toamna anului 1639 îl regăsim din nou prin ţinuturile noastre moldoveneşti.

Relatarea întregii sale călătorii — redactată imediat după întoarcerea sa în Italia, în 1640 — se păstrează într-un manuscris miscelaneu la Biblioteca Naţională din Paris. Textul a fost intitulat : *Nuova e vera relazione del viaggio fatto da Nicolò Barsi da Lucca, nell'anno 1632 sino all'1639, nelle parti di Tartaria, Circassia, Abazza e Mengriglia, dove si narrano molti successi strani e curiosi, data in luce dall'istesso e dedicata al...* [10].

Spicuind însemnările acestui peregrin — venit pentru puţină vreme şi prin părţile noastre —, misionar, cel puţin în intenţie, dacă nu şi prin unele rezultate obţinute cu entuziasmul specific oricărui prozelitism, am găsit unele fragmente memorialistice deosebit de interesante şi sugestive pentru cunoaşterea diferitelor aspecte de viaţă tradiţională.

Nu lipsite de interes sînt, de pildă, observaţiile sale privitoare la felul în care erau construite, în marea lor majoritate, locuinţele cetăţii de scaun din ţara Moldovei :

---

[9] *Ibidem*, p. 45.

[10] Fragmente privind ţara noastră au fost publicate de C. C. Giurescu sub titlul *Le voyage de Nicòlò Barsi en Moldavie (1632)*, după o copie redată în limba italiană, cu unele corecturi făcute de însuşi autorul memoriilor, în *Mélanges de l'école Roumaine en France*, 1925, partea I, p. 279—330. O traducere în limba română a acestor texte a fost efectuată de Alexandrina Istrătescu, sub titlul *Noua şi adevărata naraţiune a călătoriei, făcută din anul 1632 pînă la 1639 în Tartaria, Circasia, Abazza şi Mengrelia, unde se povestesc multe întîmplări stranii şi curioase*, 1933, 23 p.

,,Acest oraș [e vorba de Iași] este așezat jumătate în șes și jumătate pe coasta unui deal; nu are însă ziduri, cu excepția palatului domnesc, care este înconjurat, de o parte cu ziduri și de cealaltă parte este închis cu bîrne îmbucate unele într-altele... Locuințele acestui oraș... sînt făcute mai toate din pămînt, cu alte cuvinte din bîrne prinse unele întraltele peste care se pune lut amestecat cu pleavă, cu băligar de cal și cu apă. După ce se usucă acest material, se ia var și se albesc [aceste locuințe] în așa fel încît par făcute din cărămidă, fapt care determină pe cel ce nu se pricepe la toate acestea să ia drept piatră ceea ce de fapt nu e decît lut. Oamenii își împodobesc casele lor cu pridvoare și balcoane. Ieșite în afară, ele sînt acoperite de cele mai multe ori cu paie, fapt care face ca în cursul verii să se păstreze răcoare. Numai casele boierilor și firește cea a domnului sînt acoperite cu șindrilă. Locuințele sînt separate — una de alta — și fiecare își are ograda sa cu grajduri pentru vite.

Numai bisericile și palatul domnesc sînt ridicate din zid'' [11].

Dincolo de unele notații de-a dreptul fanteziste, cum ar fi de pildă concluzia, subliniată cu atîta candoare, că pașnicul tîrg al Romanului ar fi fost întemeiat de romani în amintirea acelei eterne Rome [12], memoriul cuprinde însă și fragmente de text deosebit de importante și semnificative, adevărate certificări ale unor realități etnografice și folclorice din acea vreme.

,,Am aflat — prin aceste locuri — un obicei, cel mai frumos din cîte am întîlnit în toate părțile lumii pe unde am umblat. Oamenii obișnuiesc în acest oraș — e vorba de Huși —, ca de altfel în tot restul țării, să dea de mîncare și loc de adăpost tuturor străinilor, fără nici o plată... Mai obișnuiesc de asemenea acești oameni ca în timpul sărbătorilor lor să așeze mese în jurul bisericii și aici să dea de mîncare și de băut fără plată oricui, fie străin, fie localnic'' [13].

Nu lipsite de interes sînt și observațiile sale rezervate în exclusivitate fie unor practici desprinse din cadrul ceremonialului nunții, fie unor obiceiuri și practici legate de ceremonialul înmormîntării.

,,Obișnuiesc de asemenea ca la nunți să întindă mese care țin cîte trei zile și trei nopți în șir, în care timp nu fac altceva decît să mănînce, să bea, să joace, să cînte din instrumente și din gură... Mireasa în prima zi nu mănîncă însă nimic, că trebuie să fie de față la joc avînd fața acoperită, astfel încît nici mirele să nu o poată vedea pînă la miezul nopții, cînd se duc împreună să desăvîrșească legătura căsătoriei. La biserică, în timp ce se săvîrșește slujba, mireasa stă îngenuncheată în fața altarului, cu fața acoperită, iar bărbatul stă în picioare cu căciula pe cap.

După terminarea ceremoniei ies din biserică întovărășiți de părinți și rude, care merg pe jos cîntînd din diferite instrumente înaintea căruței în care e dusă mireasa, iar aceasta după obiceiul locului trebuie să coboare în fiecare piață și să joace cu toți acei ce o poftesc. Cînd mireasa este venită dintr-un alt loc, atunci celelalte rude o însoțesc călări. Cînd alaiul ajunge la casa miresei, reîncep jocurile și atît bătrînii cît și tinerii joacă mireasa. Apoi fiecare se așează la masă, unde sînt serviți de stăpîna casei. În ziua dintîi a nunții servește deseori chiar mirele la masă. Cînd trece un străin pe acolo, dacă-l văd, îl poftesc la masă și îi dau de băut... Deoarece cred că oricine va citi această povestire a călătoriei mele va fi curios să cunoască felul în care obișnuiesc aceste popoare să joace și din ce instrumente le place să cînte, precum și alte amănunte, m-am gîndit să descriu în puține cuvinte toate obiceiurile lor.

---

[11] Traducere după textul publicat de C. C. Giurescu în *Mélanges de l'école Roumaine en France*, p. 297—298, confruntată cu textul propus de Alexandrina Istrătescu, precum și cu textul aflat în manuscris la Institutul de istorie ,,N. Iorga'', *Corpusul de călători străini*. Pentru unele fragmente de text cu semnificație etnomuzicologică, vezi și Elisabeta Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', X (1965), nr. 3, p. 269—284.

[12] În *Mélanges de l'école*..., p. 299.

[13] *Ibidem*, p. 300.

Așadar moldovenii și toți locuitorii acestei țări — atît bărbații, cît și femeile—cînd vor să joace își pun în picioare cizme de diferite culori, cizme care au un fel de potcoave [sic !]... Cînd începe jocul se cîntă mai întîi din diferite instrumente ca viori, cimpoi, fluere, tobe și un fel de lăută cu trei coarde (collascioni con tre corde). Apoi se prind de mînă [perechi], cîte un bărbat și cîte o femeie, într-un șir lung, săltînd adesea, chiuind și bătîndu-și picioarele unul de altul. După ce au săltat astfel cîtăva vreme, se strîng cu toți împreună într-un cerc și saltă ca mai înainte.

Cînd moare cineva ei obișnuiesc să-l țină în casă timp de trei zile, mai cu seamă atunci cînd vremea e rece, cînd este iarnă. În aceste trei zile ei nu fac altceva decît că dau de mîncare săracilor și călătorilor, cîntînd mereu din instrumentele pomenite mai sus în jurul sicriului. După împlinirea celor trei zile îl duc la cimitirul de lîngă biserică, trăgînd clopotele cu preotul lîngă ei, cu mulți bărbați și multe femei care merg toate despletite, bocind cu glas tare și smulgîndu-și părul. După îngropăciune... se întorc acasă unde fac din nou praznic. La acest praznic sînt [de față] bărbați și femei, bogați și săraci, oameni din toate neamurile; iar preotul chemat binecuvîntează masa. La această masă ei mănîncă numai pește și spun că fac acest lucru ca o pedepsire a trupului din durere pentru cel dispărut; [cu toate acestea] obișnuiesc să bea vin și bere.

Obișnuiesc de asemenea ca atunci cînd se taie capul vreunuia să-i lase [trupul] să zacă timp de trei zile pe pămîntul [gol] și fiecare cînd trece pune bani pe trupul mortului și cu acești bani este înmormîntat"[14].

Despre unele obiceiuri și unele practici de înmormîntare ni s-au păstrat din același secol — al XVII-lea — și alte consemnări sau observații, nu lipsite de interes, în linii mari asemănătoare celor remarcate de Nicolò Barsi.

Ne oprim în rîndurile ce urmează asupra unor fragmente de notații memorialistice, păstrate din a doua jumătate a secolului, mai precis de prin anul 1675, care redau pe scurt, ce e drept, suficient de sugestiv însă, unele aspecte ale ceremonialului la care ne referim. Notațiile aparțin lui de La Croix, diplomatul și scriitorul francez, care nu trebuie confundat — așa cum s-a întîmplat de altfel uneori — cu omonimul său contemporan, un apreciat orientalist. De La Croix, diplomatul, a călătorit prin provinciile pămîntului românesc — Dobrogea, Moldova, Țara Românească și Transilvania — în anii 1672 și 1675.

De La Croix face parte — așa cum, pe bună dreptate, observă N. Iorga — din categoria acelor călători „care nu merg pe socoteala lor, din plăcerea lor spre a culege informații ce vor fi necesare pentru cartea ce au să tipărească ori poate şi pentru scopuri comerciale. Călătorul de care ne ocupăm are o situaţie diplomatică foarte importantă : e secretarul ambasadei franceze din Constantinopol — din timpul lui Ludovic al XIV-lea — şi drumul ce-l face e fireşte unul cu scop"[15]. Ce urmărea în fond, acest emisar al Franţei? Lucrurile sînt uşor de descifrat. Înţelesul vine de acolo că cei ce guvernau Franţa, avînd oarecare legături politice cu regele Poloniei, Ioan Sobieski, erau interesaţi să ştie direct de la faţa locului situaţia şi starea lucrurilor, cît mai exactă, de pe cîmpurile de luptă, acolo unde se confruntau direct oştile polone şi otomane. Din grupa acestor emisari care au trecut pe meleagurile noastre face parte şi acest peregrin-memorialist, de La Croix.

---

[14] *Ibidem*, p. 300–302.

Iată ce notează el — pe marginea propriilor sale observaţii directe — în legătură cu unele obiceiuri sau aspecte ale ceremonialului înmormîntării din Moldova, fie că e vorba de înmormîntarea domnului sau a înalţilor dregători, fie că e vorba de înmormîntarea oamenilor de rînd.

,,Dacă este vorba de domn, atunci în tot acest timp — în cele trei zile care precedă înmormîntarea propriu-zisă — el este aşezat sub un baldachin cu trei stîlpi, înconjurat de scaune, pe un pat de paradă, cu multe lumînări în preajmă-i. Se mai găseşte alăturat acestui baldachin şi o masă pe care se obişnuieşte să se pună mai multe psaltiri. Preoţii vin să citească rugăciunile obişnuite, iar boierii stau de veghează ziua şi noaptea încontinuu. [În tot acest răstimp, la orele cuvenite] se serveşte masa obişnuită — carne şi peşte —..., iar dregătorii domnului servesc ca şi cum domnul ar fi încă în viaţă.

După trei zile cel răposat este dus la biserică, unde se face obişnuita slujbă ; [iar la sfîrşit se spune] între altele un oarecare psalm : «Veniţi fraţii mei să dăm ultima sărutrare şi ultimul salut ». Atunci cele mai apropiate rude ale mortului îi sărută faţa şi mîinile, ceilalţi numai mîna. Este îngropat cu stindardul şi cuca de ceremonie. Slujba se încheie împărţindu-se săracilor carne friptă, mai cu seamă de vacă. Pentru o astfel de împrejurare se obişnuieşte să se taie peste cincizeci de capete de vită.

Ceilalţi [altfel spus, celelalte categorii sociale] sînt înmormîntaţi aproape în acelaşi fel, afară doar de faptul că femeile sînt datoare să vină cu rudele [celui decedat], să bocească lîngă mort şi să-şi smulgă părul — — cu toate că, uneori, ele nu au de loc dorinţa [de a face acest lucru]. În acest caz sînt tocmite bocitoare, care folosesc instrumente ce produc sunete lugubre pentru a-şi întărîta durerea, înşirînd [în bocetele lor] frumoasele însuşiri ale celui decedat. Această muzică reîncepe ori de cîte ori bocitoarele văd intrînd un prieten al celui dispărut"[16].

---

[15] N. Iorga, *op. cit.*, vol. II, p. 57.

[16] Traducerea s-a făcut după textul publicat de Franz Babinger, în studiul său *O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie-vodă Ruset* (*1676*), unde reproduce și faimoasele relatări la care ne referim, publicate sub titlul de *Relations des Provinces de Moldavie et de Valachie*, Mémoires du Sieur de La Croix ci-devant secrétaire de l'ambassade de Constantinople, contenant diverses Relations très curieuses de l'Empire Othoman. Seconde partie, Paris, 1684, p. 205 (cf. text Fr. Babinger, p. 135). Despre unele fragmente ale memoriilor sale au mai amintit în trecut : Nicolae Bănescu, *Două știri mai vechi privitoare la țările noastre*, în ,,Drum drept", I (1913), p. 43—45 ; P. P. Panaitescu, *O descriere franceză necunoscută a serbării Paștilor în Principatele Române la sfîrșitul veacului al XVII-lea*, în ,,Revista Arhivelor", I (1925), p. 291—292 ; Nicolae Iorga, [Extrase] din ,,Mémoires du Sieur de La Croix", în *Acte și fragmente ...*, vol. I, București, 1895, p. 82—83 ; [Extrase] din ,,Journal du Sieur de La Croix", în *Acte și fragmente...*, vol. II, București, 1905, p. 734—738.

Au fost şi alte lucruri sau întîmplări care l-au izbit pe acest diplomat francez. Fiind deseori în preajma curţii, în preajma domnitorului şi a boierilor, o parte din notaţiile sale au surprins diferite aspecte din viaţa acestei categorii sociale.

Iată, de pildă, ce notează el referindu-se la ceremonialul nunţii — aşa cum se desfăşura el mai cu seamă în grupul mai restrîns al rangurilor boiereşti :

,,Cînd cineva se căsătoreşte, toate rudele sale se adună la el acasă. Se întinde o horă alcătuită din tinerii cei mai chipeşi şi se aduc fetele cele mai frumoase, care merg jucînd prin oraş şi trec pe sub ferestrele miresei... Cei din partea miresei fac şi ei la fel... În ziua nunţii, doi dregători ai domnului se duc la casele mirilor, pentru a porni în fruntea horei pînă la palat, unde se joacă două ore..., apoi fetele se retrag.

Dacă mirele este dregător sau fiu de dregător, nunta se face la domn, în sala divanului. Domnul îi împrumută în această zi una din cuşmele sale brodate împodobite cu surguci. El are capul acoperit şi [stă] în picioare la dreapta domnului, căruia mireasa, însoţită de doamne, vine să-i sărute mîna şi se aşază alături de soţ. Slujba căsătoriei se oficiază în capela palatului de către mitropolit, îmbrăcat în odăjdii. Domnul duce pe miri [în faţa altarului], este nunul [lor], le ţine cununiile pe cap şi dă în dar caftane de brocart de aur în valoare de două sute de scuzi.

Rudele miresei nu asistă la ceremonie. Cele ale mirelui vin s-o ia [pe mireasă] de acasă şi o conduc la palatul domnului [şi mai apoi] la locuinţa soţului.

Ospeţele de nuntă se fac totdeauna la mire. Domnul şi doamna iau parte la ele şi mănîncă la mese deosebite, mirele ia loc alături de domn şi mireasa alături de doamnă. În timpul ospăţului, femeile se scoală de două sau trei ori pentru a juca în faţa domnului şi, dacă mirele sau mireasa sînt rude de ale sale, joacă şi doamna, altminteri nu se obişnuieşte aşa ceva. Rudele miresei prăznuiesc la ele acasă şi-şi trimit pahare de vin unii altora, de la o casă la alta" [17].

Despre unele obiceiuri de nuntă remarcă în consemnările sale de campanie şi acel peregrin suedez despre care am mai avut prilejul să amintim şi în textele prezentate altădată, Erasmus H. Weismantel. Eroul nostru, înregimentat în armata regelui Carol al XII-lea, participînd la campania acestuia în Ucraina, se refugiază şi rămîne pe pămînturile Moldovei timp de patru ani, 1710—1714. Observaţiile sale, desfăşurate pe un evantai larg de probleme de ordin geografic, istoric, economic, juridico-administrativ, cultural, etnografic, religios, sînt deosebit de preţioase şi vin să completeze uneori, în mod fericit , alte surse documentare.

Ne-am oprit asupra paragrafului pe care îl redăm, mai întîi fiindcă el se încadrează unei structuri ideative deja enunţate şi apoi fiindcă rîndurile pe care le-am selectat au un anumit farmec sau pitoresc, cu deosebire prin cruditatea observaţiilor relatate, vizibil fără nici o altă poleire literară.

Unele din aceste practici neatestate de alte documente de epocă şi neconfirmate de cercetarea de teren contemporană rămîn în fond mărturii singulare, oarecum stinghere, în contextul investigațiilor marginale problemelor la care ne referim.

---

[17] *Ibidem*, p. 203—204 (cf. text Fr. Babinger, p. 134—135).

„În sate, cînd mirele și mireasa se duc la biserică, aceștia sînt urmați de un întreg alai [de rude și cunoscuți] însoțiți de muzică ; [de obicei] grupul muzicanților este alcătuit din doi sau mai mulți țigani — nu arareori însă se găsește și un singur muzicant. Totul reprezintă, firește, starea lor materială. Ei au niște viori făcute dintr-un băț cu trei strune și un țambal mic, de proastă calitate (mit einer Stock von 3 Saiten und einem schlechten Hackerbreth besteht), căci altfel de lăutari nu sînt [de găsit] în toată țara. Acești muzicanți cîntă din vioară și din gură și joacă totodată și ei împreună cu nuntașii...

Înaintea altarului se află un covor pe care vin să-și ia locul mirele și mireasa, alăturați fiind de încă un bărbat și o femeie care trebuie să le fie martori. Fața miresei este în întregime acoperită cu un fel de pînză subțire. Preotul ia un șnur de mătase cu care unește pe toți acești patru [pentru care se face slujba] și așază [cîte] o cununie pe capul mirelui și al miresei ; celor care au mai fost căsătoriți li se pune pe cap o coroană de paie și abia după aceea începe ceremonia propriu-zisă... După săvîrșirea cununiei religioase și cît sînt încă în biserică, mirele și mireasa se sărută cu nașii lor, se duc apoi cu toții la altar și sărută icoanele și în acest timp, așa cum s-a arătat, ceilalți nuntași joacă înaintea bisericii. După terminarea slujbei toți nuntașii joacă împreună și, la rîndul ei, mireasa intră în joc. Nuntașii merg de la casa miresei la casa mirelui și tot [alaiul] e rînduit într-un șir : în frunte merge un vătaf, de cele mai multe ori un om în vîrstă, care poartă un toiag mare împodobit cu basmale cusute ; după el urmează mireasa și apoi toți ceilalți nuntași, după rang, cu deosebire tinerii, care merg ținîndu-se de mînă, tot cîte unul și cîte una. Ei merg și joacă astfel, chiar dacă ar fi să meargă și să joace așa un sfert de milă — ei tot merg și joacă cu toții pe un rînd —... ceea ce nu se obișnuiește nici în țara noastră și nici în vreo altă țară. Apoi mai au obiceiul ca după aceea — ca și la alte petreceri — să facă un cerc mare și toți cîți sînt să se țină împreună de mînă. Țiganii stau în mijlocul cercului, cîntă din strune și cu vocea tot felul de cîntece înfocate și mai joacă și ei după cum le este obiceiul, încît pămîntul se cutremură... Ei pot să joace ceasuri întregi și pot răbda chiar o jumătate de zi fără să simtă oboseala ... Odinioară se ținea obiceiul, așa cum se ține încă și acum prin părțile Rusiei, ca atunci cînd mirele voia să arate că tînăra sa mireasă nu era neprihănită, el, în prezența tuturor oaspeților și prietenilor, în ziua următoare dovedea acest lucru părinților miresei ca să-i facă de ocară. Mirele ia pentru acest lucru un ulcior de pămînt, îl găurește, îl umple cu băutură astupînd cu degetul orificiul făcut, apoi duce ulciorul socrului său.

Îndată ce a băut din el și a dat ulciorul socrului și cînd acesta vrea să bea, își trage înapoi degetul, băutura se scurge în fața tuturor și acesta este semnul hotărît că mireasa nu a fost fecioară... Iar mamei miresei i se atîrnă îndată de gît în batjocură, în fața tuturor musafirilor, o coadă de cal, pe care va trebui să o poarte un timp ca să i se arate că și ea e vinovată de necinstea fiicei sale și că trebuia s-o strunească mai bine la timp și de aceea se găsesc puține stricate printre fetele nemăritate...

Cînd tînăra pereche se duce să se culce o urmează mai întîi niște femei bătrîne care cîntă tot felul de cîntece desfrînate... unele rămîn chiar de față pînă se înfăptuiește [ceea ce este așteptat să se înfăptuiască] și apoi iau cămașa miresei, dacă e cum trebuie, o leagă de un băț cu un steag și-l înfățișează celorlați nuntași și îl fac să fîlfîie spre marea cinste a părinților și a mirilor.

Alții pun a doua zi cămașa într-un castron acoperit pe masă, în timpul prînzului, o arată apoi celor de față și se bucură cu toții că toate au ieșit bine...

La boieri și la cei de seamă este mică deosebire în această privință, numai că ei își țin soțiile și fiicele mai sever închise, aproape chiar după felul turcilor"[18].

Despre viața călătorului turc Evlia Celebi (1611—1682) se cunosc în genere puține lucruri, majoritatea informațiilor provin mai mult sau mai puțin din propriile relatări cuprinse în vasta sa operă de călătorie intitulată *Seyahatname.* — Cartea călătoriilor.

Înrudit prin mama sa cu marele vizir Melek Ahmed pașa, care de altfel l-a și ajutat foarte mult, Mehmed, fiul lui Derviș Mehmed Zîlli, poreclit mai tîrziu Evlia Celebi, a fost mai întîi, prin 1630, hafîz, adică recitator al Coranului, în moscheia Aya-Sofia din Constantinopol, mai apoi îl regăsim în anturajul sultanului Murad al IV-lea și peste cîțiva ani dobîndește slujba de sipahi (cavaler) cu soldă. Din această vreme începe era călătoriilor sale mari, fie însoțind pe vreun demnitar oarecare, fie pe cont propriu.

Călătorește mult, din pasiune : vizitează o serie de orașe importante, ca Brusa, Nicomedia, Batum, Trapezund, ia parte la expediții militare îndreptate împotriva Persiei (1633—1635), împotriva Cretei (1645), însoțește pe unii viziri în Azerbaidjan și Georgia, iar prin 1648 îl regăsim într-o lungă călătorie prin Armenia, Siria, Palestina ș.a.

Participă la campaniile militare din 1657 împotriva lui Gh. Rakoczi II, ca și la expedițiile întreprinse de turci în anul 1659, împotriva lui Constantin Șerban, care ocupase Moldova, și Mihnea al III-lea Radu, care se aliase cu Gh. Rakoczi, cutreierînd în timpul acestor campanii Bosnia, Transilvania, Țara Românească și Moldova.

Drumurile lui s-au pierdut apoi și pe alte meleaguri, din ce în ce mai îndepărtate, pînă în apropierea Oceanului Atlantic.

Opera lui Evlia Celebi însumează aproape șapte mii de pagini, tipărite în limba turcă în zece volume. Fragmente disparate au fost traduse și comentate, firește, și în limba română. O traducere integrală a informațiilor din opera lui Evlia Celebi[19] privind provinciile românești se cere din ce în ce mai imperios.

---

[18] Traducerea s-a făcut după textul german publicat de Samuel E. Bring, în *E. H. Weismantells Dagbok 1709—1714*, Stockholm, 1928, p. 239—242, reprodus de N. Iorga, *O nouă descriere a Moldovei în secolul al XVIII-lea, de un suedez*, în ,,Revista istorică", XVI (1930), nr. 4—6, p. 95—98.

[19] J. v. Hammer, *Des osmanischen Reiches Staatsverfassung und Staatsverwaltung*, Bd. II, (Wien — 1815), p. 455 — 469 ; idem, *Sprachproblem der Tartaren von Döbrudscha, aus Ewlia's Reisebeschreibung*, III. Theil — Fundgruben des Orients — Mines de l'Orient, Bd. V, Wien, 1816, p. 84 ; *Narative of travels in Europa, Assia and Africa, in the seventeenth century, by Evliya Efendi*, translated from the Turkish by the Ritter Joseph von Hammer, London, vol. I_1, 1834 , (XVII + 185) p. ; vol. I_2, 1846, (IV + 255) p. ; vol. II, 1850, (III + 245) p. ; Maia Ionescu-Dobrogeanu, *Din notele de călătorie ale lui Evlia în a doua jumătate a veacului al XVII-lea*, în ,,Bul. Soc. de Geografie", XXXIV (1913), fasc. I, p. 210—223 ; Goran I. Cialicoff, *Din descrierea călătoriei lui Evlia Celebi (pe la jumătatea sec. XVII)*, în ,,Arhivele Dobrogei", II (1919), p. 134—146 ; C. I. Karadja, *Un istoric turc despre noi (Evlia Celebi) în veacul al XVII-lea*, în ,,Revista

Fragmentele asupra cărora ne-am oprit vin să întregească, numai în linii mari, cîteva observații în profilul preocupărilor noastre.

,,Două orașe mari așezate unul în fața celuilalt – e vorba de fapt de Focșani, sau cum îl numește călătorul nostru, de marele oraș Focșani—, iar în mijlocul lor curge un rîu... Partea dinspre Valahia este administrată de către un jude dependent de domnul Valahiei. Judele orașului situat de cealaltă parte a podului administrează orașul în numele domnului Moldovei.

În cele două orașe s-au construit case noi, care înfrumusețează orașul, întrucît... tătarii au distrus aceste două orașe și eu umilul, care am luat parte la aceste evenimente, cîte prăzi n-am căpătat [sic!]... Acest punct de trecere este foarte important și [aici] se percepe impozitul numit haraciu de la toți ghiaurii care vin și trec prin această vamă. Veniturile acestea se ridică la o sumă de piaștri de două ori una sută de mii... Pentru satisfacerea lui Dumnezeu, aceste două orașe au fost arse de noi mai înainte. Acum am văzut că sînt locuite din nou. Pentru cele două orașe există în total cîte cinci mii de case, construite și acoperite cu șindrilă și trestie, cu unul sau două rînduri, însă majoritatea caselor sînt cu un rînd... În orașul din partea Valahiei are loc o dată pe an, în timpul verii, un bîlci, iar în orașul din partea Moldovei [se ține un astfel de bîlci] tot o dată pe an, toamna. S-a întîmplat să fiu de față la bîlciul care are loc în iulie în orașul dinspre partea Valahiei, unde am vizitat și am văzut lucruri curioase.

Peste o sută de mii de oameni, cu căciuli negre și de postav în diferite culori, veniți cu mărfuri din cele patru unghiuri ale celor șapte țări, chiar și din Melirak, din vilaetul Turan, din China și din vilaetul Mahan, construiesc la marginea orașului mii și mii de dughene din nuiele, chilimuri și corturi, în afara prăvăliilor de piatră ale negustorilor ghiauri. Aici se vînd stofe de mătase, albe, țesute cu fire de aur, atlasuri și pînzeturi. Timp de patruzeci de zile și nopți, dimineața desfac mărfurile pentru a fi expuse și în fiecare seară ei strîng mărfurile [rămase]. Fiecare vinde mărfurile sale care sînt rare și scumpe... Din cele patruzeci de zile, trei zile și trei nopți bîlciul se luminează cu mii și mii de candele, felinare, făclii, torțe și lumînări de ceară, lumini ce stau împotriva vîntului.

În fiecare colț, cîntăreții și cei ce cîntă la diferite instrumente, veniți din diferite țări, își exersează meșteșugul lor. Mai multe mii de femei de moravuri ușoare cîntă din gură diferite cîntece sau cîntă cu niște instrumente numite saz, petrecînd astfel în toate părțile bîlciului. După ce am vizitat aceste lucruri, timp de trei zile și trei nopți, am trecut de partea

---

istorică'', IX (1923), nr. 4–6, p. 92–93 ; J. H. Mordtmann, *Ewliya Celebi*, în *Encyclopédie de l'Islam*, vol. II, Leyden–Paris, 1927, p. 36–37 ; Jean Deny, *Les pérégrinations du muezzin Evlyâ Tchelebi en Roumanie (XVII^{e} siècle)* în *Mélanges offerts à M. Nicolae Iorga*, Paris, 1933, p. 199–215 ; Mustafa Mehmet, *Aspecte din istoria Dobrogei sub dominația otomană în veacurile XIV – XVII (Mărturiile călătorului Evlia Celebi)*, în ,,Studii'', XVIII (1965), nr. 5, p. 1097 – 1116 ; M. Guboglu, *Evliya Celebi, De la situation politique, administrative, militaire, culturelle et artistique dans les Pays Roumains (1651–1666)*, în ,,Studia et Acta Orientalia'', V–VI (1967), p. 3–48 ; idem, *Evliya Tchelebi im Süden Siebenbürges, Beschreibung der Städte Fogorasch, Kronstadt und Hermannstadt*, în ,,Forschungen zur Volks - und Landeskunde'', IX (1966), nr. 1, p. 119–130 ; Aurel Decei, *Extrase din istoricii contemporani privind județul Hunedoara în anii 1659, 1660/61 și 1666*, în ,,Sargeția'', VII (1970), p. 107–118.

cealaltă în orașul Moldovei, de unde am luat însoțitori de la boierul acestui oraș" [20].

,,Mai întîi, în apa care curge în Dunăre, în locul acesta numit Porțile de Fier, sînt rînduri, rînduri de stînci mari, cît boltele de la băi, încît în cursul lunii iulie cînd apele Dunării scad tinerii voinici și iuți ca vulturul, sărind de pe o stîncă pe alta, pot trece din partea aceasta dincolo și de acolo încoace. Stîncile acelea mari nu se văd însă întotdeauna, ci numai cînd Dunărea este foarte scăzută. Din cauza acestor stînci aici se distrug multe corăbii... Să ferească Allah, că, dacă unele corăbii se lovesc de stînci sau li se rup odgoanele de tras și se izbesc de mal, atunci pier și corabia și oamenii. Din cauza aceasta mulți negustori îngrijorați coboară de pe corăbii și merg pe uscat și, după ce corăbiile trec cu bine prin vîltoare, se urcă din nou în ele... Cînd corăbiile trec la vale pe aici, merg cu viteza fulgerului. Corăbiile care merg în sus mai descarcă din încărcăturile lor înainte de a ajunge în acest loc periculos. Ele sînt încărcate în harabele și în caice și se transportă dincolo de Porțile de Fier. Corăbiile goale sînt trase una cîte una prin Porțile de Fier de către o mie și chiar o mie și cinci sute de oameni, cu ajutorul unor funii groase,cu mari necazuri, pînă cînd se scot în partea de sus, unde se încarcă din nou cu mărfurile descărcate, în timp de cinci-șase zile. După aceea, fiecare corabie își urmează cursul pînă în țara unde merge. În părțile acestea sînt oameni deprinși să conducă corăbiile, ei cunosc toate pietrele din zona respectivă și toate locurile întortochiate, periculoase și își iau obligația să treacă fiecare corabie cu bine prin zona aceasta" [21].

Un alt fragment, nu mai puțin interesant și pitoresc prin conținutul lui, se referă de data aceasta atît la un tîrg săptămînal — bazarul-panair — din Oradea, cît și la un tîrg anual, cu alte cuvinte la un adevărat iarmaroc :

,,În fața din afara porții dinspre moară... la o mie de pași distanță spre sud de cetate, se află o mare piață și prăvălii de bazar și hanuri de bazar, cunoscute sub denumirea de Bazarul Soloș (Sölüs). Multe din aceste dughene sînt șubrede, făcute din adunături ca și culcușurile de cîini, cu alte cuvinte nu sînt dughene construite din piatră. Vara și iarna, o dată pe săptămînă, în ziua de duminică se face un bazar mare, unde se adună patruzeci-cincizeci de mii de raiale și beraiale [22]. Cînd începe acest bazar mare, vine aici, în fiecare zi de duminică, oastea pașei, subașiul [23] și toate oștile de ieniceri, înarmate, și stau acolo, iar la asfințitul soarelui toți se împrăștie și se duc iarăși la căminele lor.

Din taxele de tîrg de aici se strînge un venit pentru mirie [24], care este trecut pe seama soldaților cetății.

În total sînt patru mii de dughene, ale căror drumuri late au formă de careuri, forma tablei de șah. În locul acesta, la începutul anului, cu patruzeci de zile mai înainte de sărbătoarea de ouă roşii a ghiaurilor, se face un bazar anual, cînd se adună acolo negustori ghiauri din India, din Yemen, din Arabia şi din Persia, într-un cuvînt din toate cele şapte clime, vin sute de mii de oameni, printre care şi ghiaurii maghiari şi alte popoare care vorbesc diverse limbi, încît această cîmpie a Oradiei se umple, se împodobeşte, de corturi şi de căruţe. Timp de douăzeci de zile şi douăzeci de nopţi, ei petrec în beţii făcînd aliş-veriş [afaceri, negoţ], obţinînd cîştiguri mari, căci se desfac [prin aceste locuri] şi se vînd mărfuri în valoare de mii de povere. De asemenea, multe alte mii de povere de mărfuri diferite, fiind cumpărate, se fac baloturi. Se obţin astfel mari sume de bani atît cît ar fi cuprins vistieria egipteană şi cea grecească. Dar în locul acesta sosesc, cu patruzeci de zile înainte, trupele înarmate de la Ineu (Yanova) şi de la Oradea şi din vilaetul Oradiei şi păzesc corturile din această cîmpie pînă la spargerea tîrgului şi după aceea trupele islamice sosite pentru pază se întorc la vetrele lor cu voia vizirului"[25].

---

[20] G. Zerva, *Călătoria lui Evlia Celebi efendi*, în ,,Buletinul Comisiei istorice a României", XVI (1937—1938), p. 274—276 ; textul a fost confruntat și cu traducerea efectuată de Mustafa Mehmed în cadrul Institutului de istorie ,,N. Iorga", *Corpusul de călători străini*.

[21] Mihail Guboglu, *Călătoria lui Evliya Celebi effendi în Banat* (*1660*), în *Studii de istorie a Banatului*, vol. II, Timișoara, 1970, p. 58—59. Vezi și traducerea franceză a textului, în ,,Studia et acta orientalia", VII (1968), p. 73—74.

[22] beraia = țărănimea care se bucura de anumite privilegii.

[23] subași = ofițer inferior, un fel de șef de post.

[24] mirie= fiscul de stat, vistieria țării, tezaurul public ; spre deosebire de hazine, vistieria particulară a sultanului.

Despre textul manuscrisului inedit redactat în anul 1761, în limba latină, de misionarul minorit Blasius Kleiner şi copiat la 1764 de predicatorul Andreas Wipfler, în Transilvania, la Vinţu de Jos, lîngă Alba Iulia, text păstrat în arhivele congregaţiei ,,De propaganda fide", unul din semnatarii rîndurilor de faţă a mai avut prilejul să amintească.

Peregrinările ,,canonice" prin Ţara Românească, Banat şi sudul Transilvaniei i-au îngăduit acestui prelat să cunoască din aproape şi temeinic realităţi locale — de ordin istoric, geografic, economic, etnografic etc. —, multe dintre ele nerelatate după ştiinţa noastră, atît de dezvoltat ca în consemnările lui, de vreun alt izvor contemporan.

Capitolul introductiv al manuscrisului, intitulat ,,De Valachia et origine gentis Valachiae", cuprinde o serie de consideraţii deosebit de preţioase asupra originii latine a românilor şi unităţii istorice a celor trei provincii — Ţara Românească, Moldova şi Transilvania — ce alcătuiau odinioară ţinuturile Daciei. Autorul notaţiilor la care ne referim, insistînd mai apoi asupra trecutului Ţării Româneşti, remarcă o serie întreagă de amănunte de ordin politic şi administrativ : se dau mai cu seamă indicaţii interesante atît asupra stărilor de fapt, cît şi asupra trecutului unor oraşe şi cetăţi ca Tîrgovişte şi cetatea Poienari, Cîmpulung, Craiova, Bucureşti, Rîmnicu-Vîlcea etc., insistîndu-se, fireşte, asupra congregaţiilor catolice şi a lăcaşelor respective. Cu acest prilej se redă, pentru prima oară, tradiţia legendară a întemeierii oraşului Bucureşti de către un oarecare păstor sau haiduc Bucur, legendă considerată pînă în zilele noastre ca o simplă fabulaţie ,,romantică" a istoriografiei secolului al XIX-lea.

Fireşte, nu este în intenţia noastră să relevăm aici, nici măcar în treacăt, conţinutul celor mai de seamă probleme pe care le remarcă scrierea minoritului Blasius Kleiner. Ne oprim din însuşirea celor 474 de pagini — referitoare doar la ţările române —, cît cuprinde textul manuscrisului, la acel singur fragment marginal legendei întemeierii oraşului Bucureşti.

---

[25] Mihail Guboglu, *Din călătoriile lui Evliya Celebi în Transilvania*, în ,,Apulum — arheologie, istorie, etnografie", V (1965), p. 347 — 374 ; textul a fost confruntat şi cu traducerea efectuată de Mustafa Mehmed în cadrul Institutului de istorie ,,N. Iorga", *Corpusul de călători străini*.

,,Se spune că această localitate își trage numele de la un oarecare păstor, sau după cum spun alții haiduc vestit, care se chema Bucur. Acesta își păștea oile în acea cîmpie de pe marginea fluviului Dîmbovița și poate că pe acolo își exercita și haiduciile lui. În urmă a clădit o biserică — aceasta de fapt există și astăzi — și a început să construiască și cîteva case pentru el și pentru alții ; iar unii văzînd că acesta este un loc plăcut și situat lîngă drumul obișnuit s-au îmbulzit — din ce în ce mai mulți — și au construit un oraș. Pe acesta nu l-am găsit menționat în Chronica Valahă din acel timp, totuși se spune că numele lui existase cu două sute de ani mai înainte. Toți afirmă că acest oraș nu este vechi, dar a ajuns la o asemenea dezvoltare [mai cu seamă] după ce unii fruntași, cel puțin pentru cîțiva ani, s-au stabilit acolo și unii boieri și-au construit curțile lor și un mare număr de negustori s-a îngrămădit acolo. Cea mai mare dezvoltare a acestui oraș] a avut loc după anul 1658 [26], anul în care a fost omorît de turci Constantin Brîncoveanu [sic !] și cînd principii sau boierii părăsind orașul Tîrgoviște au început să se stabilească acolo ” [27].

Ignaz Stephan Raicevich, raguzanul, a cunoscut din aproape stările de fapt din Țara Românească și Moldova, așa cum erau ele la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Secretar și dascăl la curtea domnească de la București, el s-a îngrijit mai întîi — în perioada anilor 1774—1781 — de școlirea beizadelelor lui Al. Ipsilante, iar ceva mai tîrziu — între anii 1782—1786 — a devenit agent consular al Austriei în Principate.

În lucrarea sa cu caracter monografic, publicată la Napoli, la numai doi ani după ce părăsise definitiv meleagurile noastre, el a găsit prilejul excelent de a comunica străinătății deosebit de importante date asupra tuturor aspectelor care conturau, în linii mari, situația Țării Românești și a Moldovei în acea vreme — scurtă incursiune de ordin istoric, cadrul geografic, produsele economice, bogățiile subsolului, sistemul de guvernare și decăderea instituției domniei sub regimul dominației otomane, organizarea militară, situația învățămîntului și culturii etc.

,,La Raicevich, avem a face cu un om de treabă, modest, deși avea foarte multe cunoștințe, fiind și medic și foarte capabil în domeniul economic, ca unul ce a fost apoi în stare să ocupe bine și cu folos demnitatea de întîi agent consular austriac.

---

[26] Evidentă eroare. Autorul a confundat pe Constantin Șerban, domn al Țării Românești între 1654—1658, cu Constantin Brîncoveanu, ucis de turci la Istambul în 1714. Constantin Șerban a fost într-adevăr izgonit de turci în 1658, an în care armatele turco-tătare au prădat țara și au așezat în domnie pe Mihnea al III-lea (1658—1659). Acesta, la rîndul său, s-a răsculat împotriva Porții, determinînd o a doua expediție de represalii turco-tătare. În aceste condiții, orașul Tîrgoviște, ruinat aproape în întregime, a fost părăsit definitiv de domnie. Turcii au interzis de altfel, la rîndul lor, domnilor de a mai considera Tîrgoviștea drept capitală a țării. Confuzia lui Kleiner în privința lui Brîncoveanu se explică prin faptul că acest domn a restaurat pentru scurt timp prestigiul vechii cetăți de scaun.

[27] *De nomine, situ, ortu, templis, et civitatis Bukurestiensis*, în *Archivium Tripartitum Inclytae Provinciae Bulgariae... Fratrum Minorum...* per R. Patrem Blasium Kleiner. In Conventu Al. Vincziensi... Anno 1761 descriptum, f. 161—169 (Arhiva provinciei franciscane a Sf. Ioan da Capestrano, Budapesta, Arch. Trip. I, 1764) ; cf. și P. Cajo Othmer, *Una cronaca manoscritta dell'antica Provincia francescana bulgaro-vallaca (1764)*, Firenze, 1931, p. 14—15 (extras din ,,Studi Francescani'', Seria a III-a, an III (XXVIII), 1931, nr. 3) ; cf. și Karol Telbizov, *Една неизвестна история на България от 1761, г* [O istorie necunoscută a Bulgariei în 1761], în ,,*Исторически преглед*'' , XXIV (1968), nr. 3 p. 71—80.

Acestui simpatic slav italianisat, cu mintea deschisă, cu simţ al proporţiilor, nu i-ar fi trecut prin cap să facă o carte în cinci volume privitor la ţările noastre, deşi le cunoştea foarte bine. A luat deci esenţa lucrurilor privitoare la dînsele şi le-a înfăţişat în forma cea mai plăcută... Raicevich a stat unsprezece ani în ţară şi dovedeşte că a folosit acest timp pentru a cunoaşte istoria românilor fără să fi umblat prin izvoare şi fără să încerce o critică istorică. Vorbeşte de timpurile vechi şi a umblat prin lucrări de erudiţie ungurească; ba citează şi pe Tacit. Monedele antice îi sînt cunoscute şi s-a informat despre rămăşiţele romane; urmăreşte Calea lui Traian... Ocupîndu-se de limbă, spune că este de origine latină, deşi coruptă. Umblă prin cronici ca să caute începuturile neamului românesc... A umblat prin toate oraşele mai însemnate de la noi şi a cules ici şi colo informaţii istorice, citind inscripţii de la Argeş, diplome de la mitropolie, portretul lui Mircea cel Bătrîn de la Cozia... Raicevich ştie româneşte şi el are şi cuvinte în limba noastră: «Ţara Românească» şi «Dîmboviţa, apă dulce»; ştie că ţăranului neliber i se zice la munteni «rumân». Face şi etimologii naive..." [28].

,,Lunga mea şedere în statele otomane, cunoaşterea în cea mai mare parte a limbilor, atît a celor vechi cît şi a celor moderne, vorbite de popoarele de acolo — ţine să precizeze Raicevich —, m-au îndemnat să descriu lucrurile mai însemnate şi vrednice de curiozitatea oamenilor, pe care le-am observat la turci. Mă mărginesc totuşi deocamdată să strîng într-un mănunchi şi să înfăţişez publicului cititor ceea ce am putut culege mai interesant în cei 11 ani pe care i-am petrecut în Valahia şi Moldova, despre starea, portul, obiceiurile şi particularităţile acestor locuitori ai provinciilor, arătînd mai întîi ceea ce se poate şti despre vechimea lor şi ceea ce cred necesar pentru o mai mare delectare şi o mai bună informare a cititorilor" [29].

Din suita notaţiilor sale ne reţin mai întîi atenţia—din perspectiva tematică pe care ne-am propus-o în rîndurile de faţă — cîteva sugestive observaţii privind portul popular:

,,Portul obişnuit al acestora — e vorba de locuitorii răspîndiţi în satele olteneşti — este format dintr-o manta de stofă albă făcută de femeile lor şi din iţari lungi. Pe cap ei poartă o căciulă înaltă de piele de miel care îi apără de frig, dar nu şi de apă, încît cînd plouă ei umblă cu capul gol, apăraţi doar de păr, pe care îl tund scurt. Muntenii poartă întotdeauna pe după cap o traistă din aceeaşi stofă ca şi vestmintele, care le slujeşte pentru a-şi păstra în ea merindele sau altceva şi pentru a-şi acoperi capul cînd plouă. Iarna cei de la şes poartă piei de oaie şi cei de la munte sarică, foarte bune pentru a-i ocroti de frig.

Le place foarte mult focul şi chiar vara, cînd călătoresc, aprind noaptea cîte un foc mare în mijlocul cîmpului sau în pădure şi se culcă în jurul lui. Este adevărat că frigul foarte aprig al nopţii, chiar şi în toiul verii, face adeseori necesar focul, care curăţă în acelaşi timp aerul şi îl apără de ţînţari şi de alte jivine. Femeile se străduiesc să muncească mai mult decît bărbaţii şi pregătesc stofele şi pînzeturile de trebuinţă pentru familie. Îmbrăcămintea lor obişnuită este foarte simplă, nu constă decît dintr-o cămaşă de in grosolană, peste care încing pe la spate o fotă ce slujeşte de fustă şi uneori poartă o alta în faţă. Femeile măritate şi mamele au o figură umilă, pe care se vede zugrăvită tristeţea şi umilinţa. Fetele sînt mai vesele şi le place foarte mult să se împodobească cu flori şi să joace"[30].

---

[28] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, ed. a II-a, vol. II, Bucureşti, Edit. Casei şcoalelor, 1928, p. 239—240. Pentru Raicevich mai vezi A. Oţetea, *Contribution à la Question d'Orient*, Bucarest, 1930, p. 244; Scarlat Callimachi — S. Cris Cristian, *Călători şi scriitori străini despre evreii din Principatele Româneşti*, Iaşi, 1935, p. 61; Vasile Panopol, *Romănce văzute de străini*, Bucureşti, 1943, p. 28—30.

[29] I. St. Raicevich, *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, Presso Gaetano Raimondi, 1788, p. 5—6.

Cîteva cuvinte despre viaţa de familie şi mai cu deosebire despre nuntă, cu toate că unele aprecieri constituie generalizări pripite, merită totuşi să fie semnalate în economia rîndurilor de faţă.

,,Mamele au mare grijă de pudoarea fetelor lor, socotind drept o mare ruşine ca acestea să nu fie găsite fecioare de soţii lor, care le-ar trimite în acest caz înapoi la părinţi. Ţin foarte mult să arate, după prima noapte de nuntă, semnele fecioriei lor...

În timp ce, în prima noapte, mirele se îndeletniceşte cu consumarea căsătoriei, părinţii miresei prind fie pe fraţii mai tineri, fie chiar unele rude apropiate ale acestuia pentru a-i supune, după cîte pretind, pedepsei talionului şi a răzbuna tînăra victimă de durerea pe care o suferă. Cînd se împlineşte anul, se adună toate rudele pentru a sărbători aniversarea căsătoriei şi se repetă acelaşi lucru, rămînînd însă la voia tinerilor să se răscumpere [închipuita vină] cu o cantitate de vin. Acest obicei arată o concepţie şi o extravaganţă în ideile acestor oameni foarte ciudaţi. M-am mirat că nici clericii, nici cîrmuirea nu a încercat niciodată să desfiinţeze [astfel de obiceiuri]. Nişte boieri bătrîni mi-au spus că nu de mult se practica acelaşi obicei şi de boieri şi se pare că aceştia au simţit un sentiment de mare plăcere că a fost părăsit" [31].

În sfîrşit, am încheia seria acestor rînduri, spicuite din opera raguzanului peregrin — spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea — pe meleagurile celor două ţări româneşti, cu propriile cuvinte de încheiere, deosebit de semnificative pentru oricine ar vrea să înţeleagă epoca respectivă :

,,Interiorul caselor lor este mai degrabă meschin decît măreţ, nu pentru că nu ar vrea să fie astfel, ci pentru că se tem mereu să nu devină victime ale lăcomiei şi jafului şi a fi despuiaţi de turci, cum sînt sigur că li se întîmplă acum. Aceşti barbari îşi fac o distracţie din a distruge orice lucru şi a vedea un sat întreg în flăcări. După războiul trecut nu se mai vedeau decît urmele tuturor oraşelor mari din cîmpie, care de cîţiva ani erau în stare înfloritoare. Nenorociţi locuitori ai unor ţinuturi atît de frumoase, voi meritaţi cu drept cuvînt mila oricărei fiinţe sensibile şi omenoase şi mai ales a aceluia care a trăit atîţia ani printre voi, făcîndu-şi o plăcere şi o datorie de a contribui mereu la binele vostru, a meritat recunoştinţa voastră !" [32].

Fără îndoială, seria sau suita textelor remarcate mai sus ar putea fi îmbogăţită prin alte numeroase fragmente similare — similare nu atît prin conţinutul lor propriu-zis, ci prin caracterul, intenţionalitatea, expresivitatea şi, mai cu seamă, prin deosebitul lor pitoresc.

---

[30] *Ibidem*, p. 251—253.
[31] *Ibidem*, p. 253—254.
[32] *Ibidem*, p. 260—261.

Privite dintr-o perspectivă integratoare, toate aceste documente de semnificaţie etnologică reuşesc să dea o imagine compozită, deosebit de aparte, de un anumit farmec — îndrăznim să credem —, realităţilor de civilizaţie şi cultură tradiţională, atunci cînd sînt privite în dinamica timpului istoric.

PAGES D'ETHNOGRAPHIE ROUMAINE DANS LES MÉMOIRES DE QUELQUES VOYAGEURS ÉTRANGERS (XVII^e^ – XVIII^e^ SIÈCLES)

Les textes se détachant de la présente étude comme fragments d'une série de mémoires — notes de voyage — viennent compléter et justifier, une fois de plus, la nécessité de recueillir et de grouper ces «informations», d'importance ethnographique, dans un Corpus à part, pour lequel les auteurs proposent le titre générique de *Documenta Romaniae Ethnographica.*

Un tel *Corpus* viendrait enrichir — dans le domaine des préoccupations scientifiques roumaines — les instruments de travail indispensables à toute généralisation ou synthèse ayant trait — directement ou indirectement — aux perspectives théoriques de la discipline à laquelle nous nous rapportons.

Les auteurs ont choisi et commenté, partiellement, certains textes à signification ethnographique, appartenant à l'oeuvre mémorialistique de quelques voyageurs dans les pays roumains — au cours des XVII^e^ — —XVIII^e^ siècles — tels : *Charles de Joppecourt*, gentilhomme lorrain, mêlé aux troubles moldaves de la première décennie du XVII^e^ siècle ; le moine italien *Nicolò Barsi*, missionnaire catholique de Lucca, qui arrivait en Moldavie vers la quatrième décennie du siècle, ayant l'intention de faire du prosélytisme parmi les musulmans et les orthodoxes ; *De la Croix*, diplomate et écrivain, lequel — en sa qualité officielle de secrétaire de l'ambassade française de Constantinople — parcourait, au cours de la seconde moitié du XVII^e^ siècle, la Dobroudja, la Moldavie, la Valachie et la Transylvanie ; le voyageur turc *Evlia Celebi*, participant aux campagnes militaires dirigées en 1657 contre Georges Rákoczi II et en 1659 contre Constantin Şerban ; *Erasmus H. Weissmantell*, pérégrin suédois enrôlé dans l'armée de Charles XII, réfugié d'Ukraine en Moldavie, où il demeura de 1710 à 1714 ; le missionnaire *Blasius Kleiner* qui laissa — à la suite de ses voyages «canoniques» en Valachie, au Banat et dans le sud de la Transylvanie — d'intéressantes observations et des relations inédites d'ordre historique, économique, ethnographique, etc. (rédigées en 1761 en latin) ; et, enfin, le Ragusain *Ignaz Stephan Raicevich*, secrétaire, médecin et professeur à la cour princière de Bucarest, devenu plus tard, dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle, premier agent consulaire autrichien.

Etudiés sous une perspective intégrante, ces documents à signification ethnologique sont en mesure d'évoquer l'image composite, originale — douée d'un certain charme — des réalités de la civilisation et de la culture traditionnelle ainsi qu'elles apparaissent à travers la dynamique de l'histoire.

MATERIALE

MOTIVUL „ARBORILOR ÎMBRĂȚIȘAȚI“

DOINA TRUȚĂ

Motivul „arborii îmbrățișați” face parte din categoria celor care cunosc o arie de răspîndire extrem de largă. În literaturile populare este frecvent mai ales în balade și legende, iar uneori și în lirica populară.

Structura model cea mai cuprinzătoare a unei narațiuni de acest tip se prezintă în felul următor :

— iubirea dintre cei doi protagoniști
— interdicția iubirii
— moartea
— plantele simbol.

O cercetare cuprinzătoare a motivului o datorăm, în literatura de specialitate, lui H. Gaidoz [1], care, însumînd legende din Asia și Europa, prefigurează aria de răspîndire și, parțial, frecvența motivului în aria cercetată.

În literatura românească o investigație pe aceeași temă o întreprinde Artur Gorovei [2], care a cunoscut și utilizat materialul cuprins în volumul lui H. Gaidoz, adăugîndu-i însă și piese folclorice versificate din spațiul dunărean.

Investigațiile pînă la această dată se rezumă la atestarea motivului într-o arie geografică în care circulația lui nu era cunoscută sau la înregistrarea unor variante deosebite. Rar, și mai degrabă accidental, cercetătorii s-au oprit asupra problemei genezei motivului. O cercetare interesantă în acest sens o datorăm lui Adrian Fochi [3], care, bizuindu-se pe o serie de investigații în practicile viticole, consideră că motivul constituie o moștenire din latinitate. Fără a încerca să infirmăm această ipoteză, presupunem că motivul „arborilor îmbrățișați”, cunoscut, după cum am arătat, și pe continentul asiatic, își trage rădăcinile din vechi culturi vegetaționale, din credința în reintegrarea sufletului morților în plante, credință paralelă totemismului și pe care J. Przyluski o numește vegetalism [4]. Potrivit acestei credințe, este binecunoscut obiceiul de a planta arbori pe morminte.

---

[1] H. Gaidoz, *Les deux arbres entrelacés*, în „Mélusine”, IV (1888–1889).

[2] Artur Gorovei, *Legenda arborilor îmbrățișați*, în „Șezătoarea”, vol. XIII, 1913, p. 136–154.

[3] Adrian Fochi, *Arborii îmbrățișați : originea și semnificația unei imagini*, comunicare ținută la simpozionul din 25 mai 1971 – Craiova.

[4] J. Przyluski, *La participation*, Paris, 1940.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 5, p. 391–404, București, 1972

În China, de pildă, arborii se plantează pe morminte pentru ca sufletul morților să aibă unde locui și pentru a-i dărui forța care emană din vitalitatea acestor arbori.

În Europa obiceiul este restrîns, în sensul că ,,bradul'' se face numai la moartea celor tineri. Tăierea, împodobirea, purtarea pînă la groapă și plantarea bradului la capul mortului sînt însoțite de un anumit ritual, care simbolizează tinerețea celui dispărut. Dar ,,bradul'' apare și în ritualul de nuntă [5], iar la unele popoare [6] și la nașterea fiecărui copil. Iată că acest leit-motiv al existenței constituie o punte de legătură între cele trei momente principale ale vieții. Nu ne miră deci faptul că această credință a dat naștere unor mituri și legende care au străbătut peste generații, ajungînd pînă în zilele noastre.

★

În arie românească motivul ,,arborilor îmbrățișați'' este atestat în diferite narațiuni, dintre care cea mai răspîndită este cunoscută sub titlul ,,Logodnicii nefericiți'' : doi tineri care se iubesc nu se pot căsători din cauza unor piedici sau interdicții. Ei se hotărăsc să se sinucidă. Trupurile lor îmbrățișate sînt găsite și înmormîntate. Peste noapte, din cele două morminte răsar doi arbori sau alte plante care, crescînd, își reunesc ramurile peste morminte, simbolizînd iubirea celor doi tineri și dincolo de viață.

Un prim obiectiv al studiului de față este stabilirea unei tipologii a materialului românesc care include motivul ,,arborilor îmbrățișați'' ; vom analiza, de asemenea, modul de tratare a acestui motiv pe genuri. Încercăm astfel să împlinim o lacună în cercetările noastre de folclor, care au neglijat studierea acestui motiv.

Am constatat, de pildă, că unii autori ignorează multiplele forme pe care le ia motivul ,,arborilor îmbrățișați'' în folclorul românesc, frecvența și răspîndirea acestora. Astfel, Vargyas Lajos [7] atribuie o origine maghiară motivului ,,arborii îmbrățișați''. Concluziile sale ne par subiective, iar argumentele sărace datorită faptului că nu cunoaște decît puține variante românești. Dată fiind larga răspîndire a motivului, considerăm drept temerare asemenea tentative.

Tipologia pe care încercăm să o determinăm se bazează pe un corpus constînd din 212 variante — în majoritate inedite — provenite din surse deosebite : 1) din Arhiva Institutului de etnografie și folclor din București (A.I.E.F. — Buc.) ; 2) Arhiva Institutului de etnografie și folclor din Cluj — Filiala Academiei — (A.I.E.F. — Cluj), în cadrul cărora s-au consultat melodiile și textele de magnetofon (mg.), fonogramele (fg.), informațiile (i) și fondul de manunscrise (mss.) ; 3) din unele colecții mai semnificative ; 4) din periodice ; 5) din anchetele personale de teren.

Menționăm că nu a fost posibilă epuizarea tuturor surselor și localităților în care balada, legenda, cîntecul sau basmul logodnicilor nefericiți există. Cu toate acestea, o primă repartizare a materialului documentar, după criteriul geografic, ilustrează fenomenul circulației motivului nostru în cuprinsul a peste 120 de localităţi, însumînd toate zonele ţării : Transilvania 90 variante; Banat 16 variante; Oltenia 27 variante; Muntenia 26 variante; Moldova 35 variante; Dobrogea 4 variante.

---

[5] Simion Fl. Marian, *Înmormîntarea la Români*, Buc., 1892.

[6] J. Przyluski, *op. cit.*

[7] Vargyas Lajos, *Kutatàsol a népballada kòzépkori töténeteben*, I, Francia eredetü réteg balladáinkban, în ,,Ethnographia'', LXXI (1960), 2–3, p. 163–276.

Se constată cu uşurinţă că zona intensiv cercetată a fost Transilvania, apoi Banatul, Oltenia, Muntenia şi în cele din urmă Dobrogea. Nu putem ajunge totuşi la o concluzie definitivă, ţinînd sema de faptul că între intensitatea circulaţiei motivului şi intensitatea cercetărilor nu poate fi pus semnul egalităţii. O cercetare exhaustivă, a unei anumite zone, poate stabili un grafic care ar schimba premisele cercetării. De aceea faptele pe care le vom enunţa se referă în primul rînd la materialul documentar existent. Sîntem de părere că, dat fiind numărul mare de variante de la care pornim, nu putem ajunge la concluzii false.

Ca o primă constatare menţionăm varietatea formelor de realizare a motivului, cuprinzînd cele mai diverse specii ale literaturii noastre populare: balade, cîntece, doine, colinde, strigături, legende şi basme [8].

---

[8] **A.I.E.F. Buc.**, *mg.* : 49 f (Siliştea — Ilfov) ; 128 b (Mînăstirea — Ilfov) ; 204 c (Galbeni — Bacău) ; 301 r (Valea Seacă — Bacău) ; 347 h (Văşad — Bihor) ; 420 i (Jugur — Argeş) ; 526 j (Slatina — Olt) ; 533 e (Crucea — Suceava) ; 562 b (Neagra Şarului — Suceava) ; 562 j (Neagra Şarului — Suceava) ; 594 k (Berca — Buzău) ; 599 m (Beibuceag — Tulcea) ; 617 c (Bătrîni — Prahova) ; 714 d (Izvorul Muntelui — Neamţ) ; 715 i (Izvorul Muntelui — Neamţ) ; 721 d (Izvorul Muntelui — Neamţ) ; 731 o (Băneşti — Suceava) ; 907 h (Sarinasuf — Tulcea) ; 1129 f (Şirnea — Braşov) ; 1139 1 (Izvoru Alb — Neamţ) ; 1185 a (Fundul Moldovei — Suceava) ; 1206 i (Fundul Moldovei — Suceava) ; 1209 g (Şanţ — Bistriţa — Năsăud) ; 1429 b (Văleni — Maramureş) ; 1435 o (Rebrişoara — Bistriţa — Năsăud) ; 1437 g (Rebra — Bistriţa — Năsăud) ; 1457 II b (Pojorîta — Suceava) ; 1460 I c (Pojorîta — Suceava) ; 1462 II b (Pojorîta — Suceava) ; 1464 I d (Sadova — Suceava) ; 1475 b (Nuci — Ilfov) ; 1509 f (Vaidei — Hunedoara) ; 1548 h (Chirnogi — Ilfov) ; 1570 k (Şanţ — Bistriţa — Năsăud) ; 1593 II c (Bîrca — Dolj) ; 1623 I b (Văliug — Caraş-Severin) ; 1630 o (Tîrgovişte — Dîmboviţa) ; 1630 u (Tîrgovişte — Dîmboviţa) ; 1638 b (R) (Boarca — Brăila) ; 1699 c (Dacia — Braşov) ; 1731 h (Văleni — Maramureş) ; 1751 Vf (Bistriţa Bîrgăului — Bistriţa-Năsăud) ; 1753 Vf (Prundul Bîrgăului — Bistriţa -Năsăud) ; 1755 a (Prundul Bîrgăului — Bistriţa-Năsăud) ; 1852 s (Zagra — Bistriţa-Năsăud) ; 2099 c (Dăbuleni — Dolj) ; 2509 j (Răducăreni — Vaslui) ; 2510 gg (Moşna — Vaslui) ; 2581 1 + m (Parva — Bistriţa-Năsăud) ; 2583 V c (Năsăud — Bistriţa-Năsăud) ; 2584 V a (Ilva Mare — Bistriţa-Năsăud) ; 2587 R c (Coşbuc — Bistriţa-Năsăud) ; 2636 d (Polovragi — Gorj) ; 2674 s (Drăguş — Braşov) ; 2697 1 (Drăguş — Braşov) ; 2724 y (Ampoiţa — Alba); 2923 R b (Cervenia — Teleorman) ; 3000 b (Blejeşti — Teleorman) ; 3047 a (Veştem — Sibiu) ; 3113 m (Dranţ — Arad) ; 3453 (Ruginoasa — Iaşi); 3455 ggg (Izvoru Muntelui — Neamţ) ; 3465 R a (Calafindeşti — Suceava) ; 3465 g (Calafindeşti — Suceava) ; 3513 p (Făget — Timiş) ; 3516 I r (Mocod — Bistriţa-Năsăud) ; 3585 II b (Boişoara — Vîlcea) ; 3810 R j (Luncile-Lopătari — Buzău).

Fg. : 942 a (Mohu — Sibiu) ; 1086 (Drăguş — Braşov) ; 1150 a (Drăguş — Braşov) ; 1216 (Dealu Frumos — Sibiu) ; 1344 c (Veleşti — Dolj) ; 1575 a (Cegani — Ialomiţa) ; 1682 a (Prisăcani — Iaşi) ; 1797 b (Peşteana — Hunedoara) ; 2150 a (Recea — Braşov) ; 2416 e (Ploieşti — Prahova); 2519 f (Hangu — Neamţ) ; 3658 c (Domneştii de Jos — Ilfov) ; 4404 a (Izvoru de Sus — Argeş) ; 5154 a (Retişul — Sibiu) ; 5168 (Mocod — Bistriţa — Năsăud) ; 5213 a (Săbăreni — Ilfov) ; 5242 a (Bucşoaia — Suceava) ; 5401 b (Ghijasa de Sus — Sibiu) ; 5941 a (Borlova — Caraş — Severin) ; 6330 a (Taga — Cluj) ; 6415 (Zmeura — Argeş) ; 6870 (Corbeni — Argeş) ; 7664 b (Săvăstreni — Braşov) ; 7694 a (Dridif — Braşov) ; 8515 (Enisala — Tulcea) ; 8830 b (Văleni — Argeş) ; 8929 a (Borlova — Caraş-Severin) ; 8981 (Mocod — Bistriţa-Năsăud); 9100 c (Mureş-Deda — Mureş) ; 9164 a (Hodac — Mureş) ; 10.098 b (Măneciu — Pămînteni — Prahova) ; 10.100 c (Măneciu-Pămînteni — Prahova) ; 10.231 a (Prăvăleni — Hunedoara) ; 10.299 b (Bălteşti — Prahova) ; 10.406 c (Aluniş — Prahova) ; 10.499 b (Mozăceni — Argeş) ; 10.520 c (Vulpeni — Olt) ; 10.568 b (Şoimescu — Prahova) ; 10.716 (Hălăuceşti — Iaşi) ; 10.940 a (Slănic — Prahova) ; 11.373 d (Bucureşti — Ilfov) ; 11.500 c (Boteni — Argeş) ; 11.835 b (Boca — Gorj) ; 12.260 (Amărăştii de Jos — Dolj) ; 12.906 a (Plăvălar — Suceava) ; 13.046 (Drăguşeni — Galaţi) ; 14.285 c (Dorna Cîndrenilor — Suceava) ; 14.342 b (Ieud — Maramureş) ; 14.515 (Poiana Mare — Dolj) ; 16.136 (Leşu — Bistriţa-Năsăud).

i. : 85 (Mişca — Arad) ; 656 (Mozăceni — Argeş) ; 4134 (Godeanu — Mehedinţi) ; 7652 (Ciacova — Timiş) ; 8133 (Copăceni — Vîlcea) ; 9976 (Ieud — Maramureş) ; 10.082 (Dobroslăveşti

Considerăm că o piesă folclorică aparține motivului „arborii îmbrățișați" în cazul în care narațiunea respectă următoarea succesiune de funcții :

— doi tineri se iubesc
— dragostea lor este neîngăduită
— din această cauză cei doi hotărăsc să moară împreună
— ei mor în aceeași zi sau la intervale foarte apropiate
— sînt îngropați în două morminte alăturate
— din cele două morminte răsar doi arbori (sau alte plante) care se înlănțuie simbolizînd nemurirea iubirii.

Cu toate că această schemă este — în esență — respectată, analiza unor elemente de morfologie a variantelor va facilita delimitarea tipurilor principale.

Ne propunem să analizăm doar pe cele mai importante.

1. Starea civilă a protagoniștilor (necăsătoriți sau căsătoriți)

„Fost-o-n lume doi pruncuți
Și s-o iubit de micuți"[9].

Balada redă mai amplu acest fapt :

„Fost-au fost un crăișor
Tinerel, mîndru fecior,
Cum e bradul codrului
Sus, pe vîrful muntelui.
El, soție și-au luat
O copilă, din cel sat,
O copilă romancuță
Cum e mîndra mai drăguță"[10].

2. Condiția socială uneori este neprecizată, alteori sînt enunțate deosebiri pregnante.

De foarte multe ori, mai cu seamă în baladă, se precizează apartenența socială a celor doi tineri.

Piedicile care stau în calea realizării iubirii protagoniștilor constau în primul rînd în opoziția părinților :

„La fîntînă la doi fagi
Se iubea doi copii dragi,
Se iubea și povestea
Că părinții nu-i voia :
Un ficior de gazdă mare
Cu-o fată săracă tare"[11].

— Vaslui) ; 12.133 (Jilava — Ilfov) ; 13.323 (Buteasa — Maramureș) ; 13.345 (Buciumeni — Maramureș) ; 13.490 (Buteasa — Maramureș) ; 13.492 (Buteasa — Maramureș) ; 15.524 (Feregi — Hunedoara) ; 17.790 (Ruginești — Vrancea) ; 18.387 (Botuș — Suceava) ; 18.680 (Dăbîca — Hunedoara) ; 20.354 (Sîngeorz — Băi — Bistrița-Năsăud) ; 24.441 (Mintiu — Bistrița-Năsăud) ; 25.255 (Jina — Sibiu) ; 25.787 (Maieru — Bistrița-Năsăud).

disc : 414 I b (Drăguș — Brașov).

mss : 90 I (57), p. 67 ; 129 I (287), p. 159 (Mîndra — Sibiu) ; 4738, p. 9 (Voșlobeni — Harghita).

A. I. E. F. Cluj, *mg.* : 391 a (Telciu Bistrița-Năsăud) ; 487 d (Măluț — Bistrița-Năsăud) ; 520 h (Braniștea — Bistrița-Năsăud) ; 694 i (Toldal — Mureș) ; 702 a (Urișul de Sus — Mureș) ; 1024 II p (Păuca — Sibiu) ; 1224 a (Toaca — Mureș) ; 1225 c (Toaca — Mureș).

mss. : 114, p. 34—35 ; 257, p. 1—2 (Deușu — Cluj) ; 258, p. 12—14 (Someșul Rece — Cluj) ; 537, nr. 6 p. 4 ; 6—8 (Giulești — Maramureș) ; 988, p. 110 — 112 (Luța — Brașov).

[9] A. I. E. F. Cluj (Agrij — Cluj).

[10] Gheorghe Cătană, *Balade poporale* din gura poporului bănățean, Brașov, 1895, p. 155—160.

[11] A. I. E. F. Buc., mg. 1437 g (Rebra — Bistrița-Năsăud).

Sau :

,,Prin ce pădurice deasă
Mîndră ploaie se revarsă,
D-aceia nu-i ploaie curată,
Că-s lacrămi de la o fată,
De la o fată selecuţă
Că-i la curte slujnicuţă.
Slujnicea la curticea
Cu feciorul se iubea,
Cu fecior, cu domnişor,
Pruncul doamnei curţilor.
Şi o ţine doamna rău
Că se iubeşte cu fiul său"[12].

3. Interdicţia — motivul dramei îndrăgostiţilor — duce la un deznodămînt fatal : moartea protagoniştilor. În cele mai multe cazuri este vorba de sinucidere. Cei doi, negăsind altă ieşire, iau hotărîrea să se înece :

,,Ei de mînă s-o luat,
S-o dus şi s-o înecat"[13].

În majoritatea variantelor nu se precizează locul unde se petrece înecul, lăsînd să se înţeleagă că acesta ar fi o fîntînă, un lac, un rîu etc. Dar, atunci cînd se face această precizare, ea diferă de la variantă la variantă :

,,Ei de mînă s-o luat,
S-o dus şi s-o înecat
La măru foaie rotundă,
Unde-i apa mai afundă"[14].

Sau precizări de ordin geografic :

,,Tinerii s-au supărat
Şi în Olt s-au aruncat,
La plop cu frunza rotundă
Unde-i apa mai afundă,
La plop cu frunza rotată
Unde-i apa-nspumegată"[15].

Sau :

,,Ei de mînă s-au luat
Şi-nspre Dunăre-au plecat"[16].

Sau alteori :

,,Ei de mînă s-au luat
Şi-nspre mare au plecat"[17].

---

[12] Pr. I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, Buc., 1924, vol. I, p. 36—38.
[13] A. I. E. F. Buc., fg. 942 a (Mohu — Sibiu).
[14] A. I. E. F. Buc., fg. 942 a (Mohu — Sibiu).
[15] A. I. E. F. Buc., mss. 129 I, p. 159 (Mîndra — Sibiu).
[16] A. I. E. F. Buc., mg. 533 e (Crucea — Suceava).
[17] A. I. E. F. Buc., i. 24.441 (Mintiu — Bistriţa-Năsăud).

În variantele a căror temă o constituie moartea miresei, deși premisa de la care se pornește este împlinirea dragostei celor doi tineri prin căsătorie — spre deosebire de variantele anterioare unde această dragoste era interzisă —, intervine un motiv nou.

,,Cînd fu joi de dimineață
Eva mîndru se gătea
Tot în haine de mătasă,
Eva să fie mireasă.
Cînd fu joi pe la ojină
La Eva-i ținea lumină;
Cînd fu pe la miez de noapte
Cîntau clopotele toate;
Cînd se revărsau zorile
O cîntau surorile;
Cînd se revărsa ziuța
O cînta măicuță-sa''[18].

Justificarea morții nu apare. Moartea survine în momentul fericit al nunții ca o împlinire a unui destin implacabil.

Aceeași succesiune de elemente o găsim și în variantele care tratează tema mirelui mort. De data aceasta dramatismul acțiunii își are izvorul în moartea mirelui, moarte naturală sau provocată prin otrăvire, decapitare etc.

Gheorghiță părăsește alaiul de nuntă pentru a pregăti primirea oaspeților:

,,— Feciori, feciorii mei,
Veniți voi mai binișor,
Eu, mă duc mai tărișor,
Să-mi deschidu porțile
Și să-ntindu mesele,
Să aprind făcliile,
Să umplu paharele''[19].

Dar cînd alaiul ajunge la porțile mirelui:

,,Ieșea maica lui Gheorghiță,
Cu cosița despletită,
De lacrămi de-abia vorbește,
De suspin de-abia grăiește,
Că Gheorghiță-i mort în casă,
Sus pe masă,
Cu căpșorul la fereastră''[20].

În variantele în care cei doi tineri aparțin unor categorii sociale deosebite — fecior bogat/fată săracă — soacra sau socrul fetei sînt aceia care provoacă moartea tinerilor. În absența feciorului, fata este persecutată și moare. Întors acasă, feciorul moare alături de iubita lui.

4. Episodul următor este înmormîntarea. În unele variante locul îngropării este indicat chiar de către cei doi tineri:

,,De-i muri tu înainte,
Da pe tine-o să te-ngroape
La ușa altarului
...
Și pe tine-o să te-ngroape
La ușa bisericii...''[21].

---

[18] A. I. E. F. Cluj, mss. 258, p. 12—14.
[19] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, Buc. , 1964, vol. III, 198—199.
[20] *Ibidem.*
[21] A. I. E. F. Buc., fg. 5154 a (Retișul — Sibiu).

De cele mai multe ori însă, îngroparea are loc lîngă biserică, lîngă drum, lîngă codru sau lîngă un pîrîu şi adeseori în cimitir:

„Şi de-acolo i-o luat
Şi i-o dus de i-o-ngropat
Într-o sfîntă sărbătoare,
La un prag de altar mare.
Şi pe ea că o-ngropat
Într-o sfîntă duminică,
La un prag de biserică"[22].

Sau:

„Pe-amîndoi i-a astupat
La umbruţa nucului,
În marginea drumului:
Pe ficior de-a dreapta
Şi pe fată de-a stînga"[23].

Sau:

„Pe băiat mi l-au luat
Şi l-au dus, l-au îngropat
În marginea codrului,
Drumul călătorului.
Şi pe fată mi-au luat-o
Au dus şi au îngropat-o
În mijlocul codrului..."[24].

5. Finalul — plantele care cresc din mormintele celor doi iubiţi şi care îşi înlănţuie ramurile — formează nucleul simbolic al pieselor respective. Trebuie menţionat faptul că poetul popular a substituit arborilor care se îmbrăţişează — din formele iniţiale — o gamă foarte largă de plante, nu fără a ţine seama de semnificaţia lor simbolică. Iată cîteva exemple:

Brad — fir de viţă:

„Din băiat îmi răsărea,
Răsărea un brad frumos
Cu vîrfu plecat în jos.

Din fată că-mi răsărea,
Răsărea o viţişoară.
Viţa creştea cît putea
Şi pe brad 'l-îmbrăţişa"[25].

Brad — iederă:

„Şi din mîndru ficiorel
A crescut un brăduşel,
Cîntau păsările-n iel.
Ş-aşa cîntau de cu foc
Că-i voinic fără noroc.
Iar din mîndra florilor
A crescut o iederă;
Iedera atît s-o-ntins
Pă tot bradu l-o cuprins"[26].

Trandafir — rujă:

„Din ficior o răsărit
Trandafir roşu-nflorit,
Iar din fată-o rujă dalbă,

De să mira lumea-ntreagă.
Trandafiru s-a întins
Şi pe rujă o cuprins
Şi la vîrf s-o făcut roată..."[27].

---

[22] A. I. E. F. Cluj., mss. 537, nr. 6, p. 4.
[23] Dr. G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, Budapesta, 1899, tomul I, p. 173.
[24] A. I. E. F. Buc., i. 25.225 (Jina — Sibiu).
[25] A. I. E. F. Buc., fg. 14.515 (Poiana Mare — Dolj).
[26] A. I. E. F. Buc., fg. 5941 (Borlova — Caraş-Severin).
[27] A. I. E. F. Buc., fg. 1216 a (Dealu Frumos — Sibiu).

Exemplele de acest fel ar putea fi înmulţite, materialul documentar punîndu-ne la dispoziţie variante cu cele mai deosebite combinaţii de plante (brad-garoafă, brad-linte, ruj-rujiţă, rujă-nalbă, trandafir-micşunea, trandafir-rosmarin, liliac-lăcrămioare, măr-alămîie, merişor-viţă de vie etc.).

6. Majoritatea variantelor subliniază puritatea iubirii celor doi tineri :

„Viţa creşte şi se-ntinde
Şi cu măru se cuprinde,
Ca să vadă lumea toată
C-a fost dragoste curată
Şi credinţ' adevărată" [28],

iar unele piese se încheie cu un blestem la adresa celor care despart doi dragi :

„Fir-aţi blestemaţi părinţi
C-aţi despărţit doi iubiţi
De dragoste prididiţi" [29].

Analiza elementelor de morfologie pune în lumină varietatea contextelor în care este inclus motivul „arborilor îmbrăţişaţi", gradul ridicat de variantă. Determinarea unor tipuri este, în aceste circumstanţe, o sarcină dificilă. Numele eroilor, condiţia lor socială nu pot fi un criteriu pentru o tipologie. În cele din urmă am considerat drept definitoriu episodul care precedă miracolul împletirii arborilor peste morminte, şi anume modul în care mor cei doi protagonişti. Celelalte elemente le considerăm adiacente, putînd aduce compliniri sau determina unele forme eliptice în conturarea tipurilor principale.

Ţinînd seama de criteriul amintit mai sus, am stabilit trei tipuri.

I. *Logodnicii nefericiţi*

Din pricina interdicţiei dragostei, logondei şi căsătoriei (de obicei opoziţia părinţilor sau opoziţia de ordin social), doi tineri care se iubesc se sinucid (întotdeauna prin înecare). Aflînd de moartea lor, părinţii pun pescari să-i caute. Tinerii sînt găsiţi îmbrăţişaţi pe fundul rîului, fîntînii, lacului sau mării, apoi sînt îngropaţi. Din mormintele lor cresc doi arbori (sau alte plante) care îşi împletesc ramurile.

II. *Mireasa moartă — mirele mort*

Logodnica moare în ajunul nunţii. Uneori nu se precizează în ce fel. Mama fetei iese în întîmpinarea alaiului de nuntă şi anunţă îngrozitoarea veste. Faptele se petrec în mod similar şi în cazul morţii mirelui. În ambele redacţiuni însă partenerul rămas în viaţă se sinucide şi cere să fie înmormîntat alături de cel iubit. Din mormintele lor răsar plantele care se îmbrăţişează. În unele variante — foarte puţine la număr — acest final lipseşte.

---

[28] „Comoara satelor", an IV (1926), nr. 7—8, p. 95.
[29] A. I. E. F. Buc., i. 8133 (Copăceni — Vîlcea).

III. *Soţia moartă prin persecuţie* (*inelul şi năframa*)

Pentru a fi îndepărtat de soţia lui, tînărul însurăţel este trimis la oaste. La plecare el îi lasă soţiei inelul său, iar ea îi dă în schimb o năframă cu înţelegerea ca atunci cînd acestea se vor deteriora să ştie unul despre celălalt că viaţa le este în primejdie. Persecutată de soacră sau socru, soţia se aruncă în rîu. Aflînd, soţul se îneacă şi el. Părinţii îi scot din rîu şi îi îngroapă. Din mormintele lor răsar doi arbori îmbrăţişaţi.

Acest tip include variantele cu cele mai puternice note sociale. Soţia întotdeauna este o fată săracă sau slujnică la curte. Persecuţia socrilor o duce la moarte.

Categoria literară în care motivul „arborilor îmbrăţişaţi" se realizează în modul cel mai complet este balada. Aici găsim reprezentate toate cele trei tipuri enunţate mai sus. Frecvenţa cea mai mare însă o au tipurile II şi III, balada oferind un cadru larg desfăşurării naraţiunii.

În unele variante, în funcţie de episodul morţii, acţiunea se amplifică, aducînd în scenă personaje noi. De exemplu în „Draga fuge cu Gegiu căpitan" [30] acţiunea se desfăşoară pe un fundal pseudoistoric, protagonişti fiind Domnul Ştefan, Draga — fiica sa — şi căpitanul de la curte, Gegiu.

Îndrăgind-o pe Draga şi ştiind că iubirea lui e neîngăduită, Gegiu îi propune să fugă împreună. Draga însă îl avertizează :

„Cum, Gegiule, vom scăpare
Că tata nostru e domnu mare
Şi mulţi fibirăi el are !
Cărţi îndată va scria
Şi pe noi ne va afla" [31].

Gegiu nu ia în seamă avertismentul iubitei lui şi fug amîndoi. Gegiu se lasă amăgit atunci cînd primeşte o carte care

„... sună aşa :
Noi 'napoi de ne-om întoarce,
Tată tău făgăduieşte
Că domn mare el mă face,

Îmi va da o boerie,
Jumătate d-avuţie,
Jumătate de domnie
Şi pre tine de soţie" [32].

Draga însă îl avertizează din nou :

„Nu crede, Gegiule, aşa
Că cînd tata te-o vedea
În temniţă te-o băga,
Deloc capu ţi-o tăia" [33].

---

[30] Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române,* Oraviţa, 1909, vol. I, p. 43—47.
[31] Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române,* Oraviţa, 1909, vol. I, p. 43—47.
[32] Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române,* Oraviţa, 1909, vol. I, p. 43—47.
[33] Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române,* Oraviţa, 1909, vol. I, p. 43—47.

Nici de data aceasta Gegiu nu ascultă şi lucrurile se întîmplă întocmai. La insistenţele fiicei sale, Ştefan Vodă îl scoate pe Gegiu din închisoare, dar cu un anumit scop :

,,Auzi, Drago, draga mea
Fă tu astăzi un prînz mare
Ce de scump păreche n-are,
Pre Gegiu să-l slobozim
Cu el să ne veselim !

Dar Draga cînd auzea
Prînz frumos că mi-ş gătea
Şi de miere şi de unt,
Ce-i mai dulce pre pămînt.
Dacă prînzu că-mi găta
Domnu Ştefan ce lucra ?
Doisprece domni chema
Şi la prînz că mi-i punea
Şi pe Gegiu slobozea
Şi de uşă mi-l lega.

Domnii prînzu că prînza,
Gegiu legat că era,
Şi pe Gegiu judeca.
Trei domni blăstămaţi era
Capul lui Gegiu tăia. . ." [34].

Draga îşi urmează iubitul fără ezitare :

,,Singură să junghia
Peste Gegiu că-mi cădea" [35]
,,Într-un săcrini mi-i punea
Pre-amîndoi alăturea.

Dar din ei ce să zărea,
Din trupu lor ce creştea ?
Din Gegiu un brăduleţ
Verde, mîndru şi măreţ,
Dar din Draga iederă
Cu lăstari să vederă ;
Brăduleţu-nfăşura,
Pîn' la vîrf mi-l cuprindea,

Lăstarii să vedera,
Toată lumea judeca :
Iată dragoste curată
Într-un june şi-ntr-o fată !" [36]

Am dat exemplu această variantă, care pune în evidenţă toate elementele ce concură la realizarea piesei, la complexitatea şi amploarea ei.

În cîntec, motivul ,,arborilor îmbrăţişaţi" se realizează în forme mult mai concise. Frecvent este tipul I ,,Logodnicii nefericiţi". Evocarea celor doi iubiţi, interdicţia, moartea lor, plantele care cresc pe morminte sînt elemente care se succedă într-un ritm foarte strîns. Ceea ce apare frecvent în cîntec — spre deosebire de baladă — este blestemul adresat celor care-i despart pe cei doi iubiţi.

Într-o formă hibridă, cu frecvenţă mică, motivul a fost preluat şi de colină, unde apare mireasa moartă cu finalul arborii îmbrăţişaţi [37]. După toate indiciile a fost introdus relativ recent într-o zonă (Hunedoara) în care colinda reprezintă un gen bine conservat.

În legendă motivul ,,arborilor îmbrăţişaţi" are o frecvenţă redusă, iar forma în care este atestat reproduce schema motivului, accentul căzînd asupra elementelor menite să ilustreze actul genezei a două plante întîlnite frecvent împreună.

---

[34] Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române*, Oraviţa, 1909, vol. I p. 43—47.
[35] Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române*, Oraviţa, 1909, vol. I, p. 43—47.
[36] Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române*, Oraviţa, 1909, vol. I p. 43—47.
[37] A.I.E.F. Buc., fg. 1797 (Peşteana — Hunedoara).

Cea mai izbutită dintre aceste variante ni s-a părut a fi „Păducelul și iedera" [38] : doi tineri frumoși se iubeau. Fata era atît de frumoasă încît soarele sta în loc să o privească. Luna se ascundea de gelozie și fiul ciumei nu mai avea liniște din cauza dragostei pentru fată. Ciuma se duse în pețit cu fiul ei la fată. Fata îl refuză. Fiul ciumei căzu la pămînt și muri. Holera, sora ciumei, văzînd ce se petrece, îi omorî pe cei doi tineri care se iubeau. Îngropați împreună, din mormîntul lor răsări o iederă și un păducel, care își împleteau ramurile. De atunci sînt pe lume iedera și păducelul.

După cum se poate constata, schema narativă a legendei introduce elemente cu totul străine motivului de care ne ocupăm. Finalul este comun, dar semnificația lui este schimbată conform caracteristicilor genului.

Adeseori basmul [39] are comun cu balada : tema, simbolul, unele elemente fantastice, care prin complexitatea narațiunii de largă desfășurare determină o structură deosebită, proprie acestei categorii literare. Este cazul exemplului pe care îl vom da în continuare.

În „Cele două sălcii" [40] (A. Th. 970 A*) „arborii îmbrățișați" fac tema unui complex de motive și episoade, elemente și simboluri, neîntîlnite în baladă sau cîntec.

A. O femeie, neavînd copii, era foarte amărîtă. O babă îi spune că ea o va ajuta să aibă o fată, însă fata o să-i moară cînd va împlini 16 ani. Femeia acceptă chiar și această condiție. Lucrurile se petrec întocmai : fata moare și este înmormîntată.

B. După multă vreme, feciorul împăratului și-a făcut tocmai în poiana aceea un palat. Deasupra locului unde fusese înmormîntată fata este așezată bucătăria palatului.

C. În fiecare zi fata ieșea din mormînt și punea sare în mîncarea feciorului de împărat. Cercetînd de ce bucatele erau prea sărate, feciorul pîndește și o prinde pe fată.

D. Îndrăgostindu-se de ea, îi făgăduiește că o va lua de soție. Împăratul se împotrivește.

E. Fata aude că împăratul nu-i dă voie feciorului să se însoare cu ea și că îi pregătește nunta cu altă fată de seama lui. Desperată, ea o roagă pe doica feciorului de împărat să-i spună acestuia că logodnica lui din pădure s-a înecat în rîu.

F. Cînd aude, feciorul de împărat se aruncă și el în apă și cere să fie înmormîntat în aceeași groapă cu fata, care fusese îngropată lîngă biserică.

G. Împăratul nu-i îndeplinește dorința și îl îngroapă în partea cealaltă a bisericii.

H. Din cele două morminte au răsărit două sălcii care au crescut peste biserică și și-au împletit ramurile.

Episoadele ABC sînt în afara schemei tematicii „arborilor îmbrățișați". Povestitorul popular îmbogățește narațiunea prin fabulația amplă pe care o desfășoară. Începînd cu episodul D, verigile principale se succedă ca și în baladă, deși în țesătura narațiunii apar și de data aceasta elemente noi.

---

[38] „Gazeta Transilvaniei", an. LXVI, 1903, nr. 20, p. 7.

[39] E 631.0.1, Thompson, *Motif Index*, Twiming branches grow from graves of lovers.

[40] D. Stăncescu, *Alte basme*, culese din gura poporului, Buc., 1893, p. 83–91.

Lucrurile se schimbă în cazul basmului cules de Pauline Schullerus „Wass Gott zusammenfügt kann der Mensch nicht scheiden"[41].

A. Doi tineri care se iubeau au fost despărţiţi de către părinţii lor.

B. La despărţire fata îi dădu iubitului ei o basma tivită cu aur, spunîndu-i că atunci cînd aurul va dispărea să ştie că ea a murit. Băiatul îi dădu în schimb un inel de argint şi-i spuse că atunci cînd argintul se va topi să ştie că el e mort.

C. După un timp, uitîndu-se la basma, băiatul văzu că aurul s-a topit, semn că iubita lui e moartă. Un băiat călare întîlnit pe drum îi confirmă acest lucru.

D. Băiatul îi trimite vorbă tatălui său să îl caute în rîul cel adînc în care se duce să se înece.

E. Tatăl îi caută şi-i găseşte pe cei doi tineri alături, în fundul apei.

F. Ca să-i despartă şi după moarte, părinţii îi îngroapă separat: pe băiat în dosul altarului, iar pe fată înaintea uşii bisericii.

G. Cînd veni primăvara, de pe mormîntul băiatului crescu un brad atît de înalt încît ieşea din biserică, iar de pe mormîntul fetei crescu o viţă care se înălţă pe biserică pînă ajunse la brad şi se împleti cu ramurile lui. Acesta a fost un semn pentru părinţi că ceea ce dragostea împreună oamenii nu au dreptul să despartă.

Basmul respectiv reprezintă o transpunere în proză a baladei, transpunere fidelă în care povestitorul popular nu a simţit necesitatea digresiunilor de alt ordin, tocmai pentru a păstra pur subiectul şi cu atît mai mult deznodămîntul moralizator.

Referindu-ne la întregul material românesc ce ne-a stat la dispoziţie, putem trage următoarele concluzii:

— pricina despărţirii celor doi protagonişti este foarte rar o interdicţie rezultată dintr-un tabu (de ex. relaţii de rudenie între cei doi eroi, ca în Tristan şi Isolda); în variantele româneşti cauza este neprecizată sau are o puternică nuanţă socială;

— tipul I este tipul fundamental. Formele eliptice de motivul „arborilor îmbrăţişaţi" sînt rare, spre deosebire de tipurile II şi III, unde formele eliptice de acest motiv sînt mai frecvente. Includerea motivului „arborilor îmbrăţişaţi" în tipurile II şi III pare a fi un fenomen ulterior închegării tipurilor respective;

— toate cele trei tipuri sînt reprezentate în baladă şi cîntec, genuri între care hotarele sînt adesea incerte. Se poate constata cu uşurinţă cît de strînsă este legătura dintre baladă şi cîntec, cîntec şi colind, care, în cazul motivului nostru, s-a transformat dintr-un cîntec de urare şi felicitare în cîntec povestitor de ascultare.

Bibliografia variantelor publicate

1 Alecsandri, Vasile, *Poesii populare ale românilor,* adunate şi întocmite de... Tipografia Lucrătorilor Asociaţi, Bucuresci, 1866, p. 20—23.

2 Alexici, Dr. G., *Texte din literatura poporană română,* adunate de .. Tomul I: *Poesia tradiţională.* Editura Autorului, Budapesta, 1899, p. 173, 175 (Nermed — Caraş-Severin).

---

[41] Pauline Schullerus, *Archiv des Vereins,* Band 33, 1906, Rumänische Märchen, III Heft, p. 643.

[3] Amzulescu, Al. I., *Balade populare româneşti*. Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, vol. III, p. 198.

[4] Bibicescu, I. G., *Poesii populare din Transilvania*. Imprimeria Statului, Bucuresci, 1893, p. 345—347 (Vîlcele — Covasna).

[5] Bîrlea, Pr. I., *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, culese de... Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1924, vol. I, p. 36—38 (Ieud—Maramureş), p. 45—46 (Cuhea — Maramureş).

[6] Bîrlea, Pr. I., *Cîntece poporane din Maramureş*. Ed. Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1924, p. 175.

[7] Brăiloiu, Const., *Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina*. Culegere îngrijită de... Societatea Compozitorilor Români, Publicaţiile Arhivei de Folklore, IV, [f.e.], Bucureşti, 1932, p. 92—93 (Poiana Mare — Dolj).

[8] Brezeanu, Ion, *La izvoarele cîntecului*. Folclor literar din judeţul Galaţi. Casa creaţiei populare a judeţului Galaţi, 1969, p. 80 (Măstăcani—Galaţi).

[9] Cătană, Gheorghe, *Balade poporale din gura poporului bănăţén*, culegere de... Ed. Ciurcu, Braşov, 1895, p. 155—160.

[10] *Ceas pe ceas se alungă*. Folclor poetic. Casa creaţiei populare, Baia Mare, 1970, p. 421 (Bîrsana — Maramureş), p. 36 (Dragomireşti — Maramureş).

[11] Diaconu, Ion, *Ţinutul Vrancei*. Etnografie—Folklor—Dialectologie. Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, vol. II, p. 156 (Colacu — Vrancea).

[12] Duicu, Serafim, Lazăr Lădariu, *Mureş, pe marginea ta...* Culegere de folclor poetic din judeţul Mureş, cu un cuvînt introductiv de Ovidiu Papadima. Comitetul pentru cultură şi artă al judeţului Mureş, Casa creaţiei populare, Tîrgu-Mureş, 1969, p. 147 (Bistra Mureşului — — Mureş).

[13] Dumitrescu, Angela, *N-aţi auzit d-un Jian, D-un haiduc de craiovean*. Balade olteneşti. Ediţie îngrijită de... Casa regională a creaţiei populare, Craiova, 1967, p. 211 (Dăbuleni — Dolj).

[14] *Folclor din Moldova*. Texte alese din colecţii inedite. Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, vol. II, p. 672, 707, 709, 710 (Vicovu de Jos — Suceava).

[15] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*. Texte alese din colecţii inedite. Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, vol. IV, p. 602.

[16] *Folclor din Ţara Loviştei (Boişoara)*. Lucrare realizată în colaborare cu un colectiv al Institutului de etnografie şi folclor condus de prof. dr. doc. Mihai Pop. Casa creaţiei populare a judeţului Vîlcea, [Piteşti], 1970, p. 145 (Boişoara — Vîlcea).

[17] Frîncu, Teofil, şi George Candrea, *Romînii din Munţii Apuseni (Moţii)*. Scriere etnografică, cu 10 ilustraţiuni în fotografie. Tip. „Modernă", Bucureşti, 1888, p. 228—230 (Ponor — Alba).

[18] Goanţă, Ştefan, Ion Mureşan, Ion Piţigoiu, *De dor şi de omenie*. Folclor vechi din Sălaş. Comitetul judeţean al U.T.C. — Casa creaţiei populare, Zalău, 1971, p. 385 (Vălcăul de Jos — Sălaj), p. 388 (Sălaj).

[19] *Izvor fermecat*. Culegere de folclor realizată de Consiliul judeţean al organizaţiei pionierilor — Teleorman, 1969, p. 70 (Tudor Vladimirescu — Teleorman).

[20] Jarník, Ioan Urban, şi Andrei Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*. Ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi. Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1968, p. 502, nr. XLV (Cheţani — Mureş).

[21] Lajtha, László, *Népzenei Monografiak*, Budapest, 1954, vol. I, p. 47, 140.

[22] Locusteanu, Marcel, Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu, *Cîntece vechi din Oltenia*. Casa regională a creaţiei populare, [Craiova], 1967, p. 172 (Şimnic — Dolj).

[23] Marienescu, At. Marianu, *Balade şi colinde* culese şi îndreptate de... Budapesta, 1859, p. 50—53, 125—131.

[24] Mihalcea, Gheorghe C., *La fîntîna de sub deal*. Folclor poetic nord-dobrogean. Comitetul de cultură şi artă, Casa creaţiei populare, Tulcea, 1971, p. 403 (Horia — Tulcea).

[25] Mitu, Ilie, Aurelian I. Popescu, Marcel Locusteanu, *Cîntece bătrîneşti din Oltenia*. Comitetul pentru cultură şi artă al judeţului Dolj — Casa creaţiei populare, [Craiova], 1968, p. 233 (Şimnic — Dolj); II 334 (Orodel — Dolj), 336 (Panaghia — Dolj), 339 (Mîrza—Dolj).

[26] *Monografia judeţului Tîrnava — Mare*. Tip. Miron Neagu, Sighişoara, [1944], p. 463 (Retiş — Sibiu).

[27] Nicolescu, Vasile D., Constantin Gh. Prichici, *Cîntece şi jocuri populare din Moldova*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1963, p. 67 (Dorna Cîndreni — Suceava).

[28] Nicoară, Dr. Eugen, şi Vasile Netea, *Murăş, Murăş, apă lină...* literatură populară din regiunea Murăşului de Sus. Editura „Astra", Reghin, 1936, vol. I, p. 19—22, 45—46.

[29] Niculescu-Varone, G. T., *Folklor românesc din Ardeal*, Comuna Nadăşu, plasa Huedin, judeţul Cluj, cu 3 fotografii şi o schiţă topografică, [f. e.], Bucureşti, 1935, p. 51.

[30] Niculiţă-Voronca, Elena, *Datinele şi credinţele poporului Român*, adunate şi aşezate în ordine mitologică de..., Tip. Isidor Wiegler, 1903, p. 738, 901.

[31] Papahagi, Tache, *Graiul şi folklorul Maramureşului*. Academia Română, ,,Din vieaţa poporului român'', XXXIII, Cultura Naţională, Bucureşti, 1925, p. 101—102 (Berbeşti — Maramureş), p. 115—116 (Rozavlea — Maramureş).

[32] Popovici, Dr. Iosif, *Trandafiri şi viorele*, poezii poporale, culese şi ordonate de..., Ed. VI, Editura şi tiparul Tip. ,,Aurora'', Gherla, 1921, p. 9 (Reteg — Cluj).

[33] Popovici, Dr. Iosif, *Poezii populare române*, culese şi publicate de... Vol. I : *Balade populare din Bănat*, [f.e.], Oraviţa, 1909, p. 43—47 (Iladia — Caraş — Severin) ; p. 63—64 (Milaşul Mare — Bistriţa-Năsăud), p. 75—78 (Cliciova — Timiş).

[34] Sassu, Ducşoara, Ion, *În luncile soarelui*. Folclor poetic din sudul Transilvaniei. Casa creaţiei populare a judeţului Braşov, Braşov, 1968, p. 457 (Porumbacul de Sus — Sibiu).

[35] Schullerus, Pauline, *Archiv des Vereins*, Rumänische Märchen, Band 33, 1906, III Heft, p. 643 (Wass Gott zusammenfügt kann der Mensch nicht scheiden) (Alţina —Sibiu).

[36] Stăncescu, D., *Alte basme culese din gura poporului*, Bucureşti, 1893, p. 83—91.

[37] Teculescu, Horia, *Pe Murăş şi pe Târnave*. Flori înrourate (Doine şi strigături), culese de... Tip. Miron Neagu, Sighişoara, 1929, p. 122—123.

[38] Ţiplea, Al., *Poezii populare din Maramureş*, adunate de... Extras din ,,Analele Academiei Române'', Bucureşti, 1906, seria II, tom. XXVIII, Memoriile secţiunii literare, nr. 7, p. 19—21.

[39] Ursu, Prof. Dr. Nicolae, *Contribuţiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova* (jud. Timiş-Torontal) de... Tip. Naţionala, Timişoara, 1939, p. 45 (Sîrbova — Timiş).

[40] Veselău, Cornel, *Peste deal, pe sub pădure*. Folclor literar din Banat. Casa judeţeană a creaţiei populare, Timişoara, 1969, p. 214 (Sinteşti — Timiş), p. 215 (Gladna-Română — Timiş).

Periodice :

[1] ,,Albina Carpaţilor'', anul IV, 1879—1880, p. 55.

[2] ,,Comoara satelor'', anul IV, 1926, nr. 7—8, p. 95 ; anul V, 1927, nr. 3—4, p. 41.

[3] ,,Gazeta Transilvaniei'', anul LXV, 1902, nr. 111, p. 1—3 (Povestea sălciuţelor) ; anul LXVI, 1903, nr. 20, p. 7 (Păducelul şi iedera).

[4] ,,Semănătorul'', anul I, 1901—1902, vol. II, p. 148—151 (Povestea sălciuţelor).

[5] ,,Şezătoarea'', anul I, 1892, p. 115 ; anul XIII, 1913, p. 143 ; anul XIII, 1913, p. 147.

VITICULTURA ÎN ZONA MOLDOVA VECHE – BANAT

RADU OCTAVIAN MAIER

În studiul de față vom evidenția unele aspecte istorico-etnografice referitoare la viticultura tradițională din zona Moldova Veche. În acest sens ne vom referi la vechimea viticulturii, la soiurile viței de vie, la modul cum era *răsădită* (plantată), la uneltele și formele de îngrijire a viței de vie, la culesul și la mijloacele de transport ale strugurilor, la producerea vinului și la păstrarea în vase, în pivnițe.

Trebuie să menționăm că viticultura, în zona cercetată, a jucat în trecut un rol economic important în viața cîtorva localități rurale. Materialele paleoetnografice, cît și tradiția viticolă atestă această ocupație încă dinaintea erei noastre. „După Hopeu, cultura viței de vie este mai veche în această zonă decît ocupația romană” [1]. „Denumirile specifice ca : *loza* — лоjза, *loza batrînă* — стара лоjза, *viili batrne* — вильибатрне *pivnițe* — пивнице, *pivniște* — пивнищте sînt bine cunoscute în această cultură de agrotehnică și ne dau dreptul să spunem că era o *cultură* de bază și că vița de vie a fost de mult domesticită în această zonă” [2].

Clisura (denumită și Gherdapuri), luată ca zonă mai mare, poate fi judecată după materialele arheologice descoperite în săpăturile de la Prahova și Gamzigrad. Partea iugoslavă, unde au fost găsite cosoare de vie, cît și mozaicul cu chipul lui Bachus, denotă că aceasta era o zonă de viticultură înfloritoare. Pe partea românească a clisurii au fost găsite diferite obiecte care atestă de asemenea viticultura în zona Severinului, Orșovei etc.

Toponimia viticolă întîlnită aici, de origine veche românească sau sîrbă, demonstrează că viticultura constituia o activitate economică prosperă pentru populațiile din zonă. Spre toate aceste constatări ne conduce faptul că tehnologia viticolă era practicată aici într-o manieră tradițională pînă la începutul secolului al XX-lea, cînd apariția filoxerei a devastat întreaga cultură din zonă. În prezent, după refacerea viilor, se poate constata îmbinarea elementelor experienței tradiționale cu realizările

---

[1] Мокранчеви дани 1966. Зъорник радова са саветовања стнолога и фолклориста у Неготину. Неготин, Зajгap. 1967, p. 110.

[2] *Ibidem.*

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 5, p. 405–411, București, 1972

moderne în viticultură. Materialele de teren conduc parţial la elucidarea unor probleme semnificative în legătură cu viticultura. Încă nu am ajuns la studiul complet al materialelor arheologice, care de bună seamă ne vor duce în viitor la nişte constatări mai riguros ştiinţifice, mai concrete, la nişte date mult mai exacte şi mai vechi decît materialele etnografice culese pe teren. Cu toată această situaţie, prin cercetări etnografice am ajuns să stabilim că în zonă, după informaţii de teren, viţa de vie este „aici la noi de cînd ne-am pomenit”. Dealtfel există un soi de viţă de vie care poartă numele de *vie de 100 de ani — stogodişniţa.* Deşi această viţă aproape a dispărut pe la începutul secolului nostru în mare parte, este însă menţionată de întreaga populaţie din zona respectivă.

Soiurile viţei de vie. Viţa de vie întîlnită pe timpuri în fiecare gospodărie era *loza batrînă* şi *viile batrne* sau *stogodişniţa*, soiuri cu foarte puţine pretenţii de întreţinere din partea gospodarului. Aceste soiuri de viţă nu trebuiau legate pe pari, creşteau în *tufă*, nu erau stropite cu *vînătă* (cu piatră vînătă), nu necesitau să fie îngropate. Numai stogodişniţa trebuia o dată pe an tăiată şi săpată. Acest soi de vie avea struguri negri, bobul mărunt, iar vinul era gros şi negru la culoare.

Alte soiuri bine aclimatizate care se cultivau şi se mai cultivă încă în zonă sînt cunoscute sub numele de *otela* (americană), *sacsu*, cu struguri mărunţi şi negri, căreia îi mai spun şi *zaiber*, cu gust şi miros tămîios (după cum spun informatorii, acest soi era cel mai de jos, se punea pentru ţuică, fiind o viţă sălbatică), *erbemont* sau *erbebont*, cu struguri rari de culoare rozé, apoi *altoi*, adică viţa nobilă, cum sînt *hamburgul*, *afuzalii*, *feteasca*, *muscatul otonel* etc. În concluzie, trebuie să avem în vedere că viţa de vie hibridă, indigenă sau seminobilă, care a predominat pînă la începutul secolului nostru, pînă la marea epidemie a filoxerei, era aproape sălbatică, după spusele informatorilor.

Pregătirea terenului. Terenul pentru răsăditul viţei de vie, în cele mai multe cazuri, era pregătit în mod special dinainte, cu uneltele de care dispunea agricultorul; astfel pămîntul era:

1 — săpat cu hîrleţul (hîrlete), la o adîncime relativ mare: 25—30 cm;
2 — săpat cu sapa la 20—25 cm;
3 — făcut terasă cu hîrleţul sau sapa, 30—40 cm;
4 — întors cu plugul în brazde de 15—20 cm, sau
5 — răsădit direct în *polog* neamenajat.

Răsăditul (săditul) viţei de vie. Săditul viţei de vie se făcea de cele mai multe ori în polog cu ajutorul *rangului*. Cu această unealtă se făceau nişte găuri în pămînt de 25—30 cm, în care se punea o mînă de îngrăşăminte naturale (*gunoi de vaci*) şi puţină apă. Apoi se introducea *loza* (viţa) în aceste găuri, lăsîndu-se doi *ochi* (muguri) de loză neacoperiţi, şi se bătea bine pămîntul cu piciorul pentru ca planta să poată *lucra* în voie.

Altă metodă folosită era aceea a plantării în şanţuri. Se făceau nişte *şanţuri paralele* la o distanţă de un metru între ele şi adînci de 30—40 cm, în care se amenajau nişte *cuiburi de gunoi*, ori de *pămînt umed amestecat cu gunoi.* Loza se punea în *paturile* pregătite special, apoi se acoperea cu pămînt, lăsîndu-se loza cu doi ochi liberi. Distanța dintre loze era tot de un metru. Șanțurile 1—3—5 etc. începeau din același punct, iar șanțurile 2—4—6 din punctul imediat următor, formînd astfel o simetrie perfectă (fig. 1). Vița era pusă în așa fel încît să fie ușor de lucrat, avîndu-se în vedere prășitul cu *rarița* trasă de animale.

Săditul pe brazda plugului. Una dintre metodele cele mai vechi și des întîlnite este săditul viței de vie pe brazda plugului. Terenul era *ogorît de toamna*, apoi lăsat peste iarnă pentru *a degera* și a se sfărîma bulgării prin înghețare și pentru a se scoate ușor *buruienile* și *pirul*. Primăvara se începea aratul, atunci cînd ogorul se *svînta*, adică nu mai era plin de apă și se putea *băga plugul în el*. Rîndurile erau întotdeauna la distanțe egale între ele, de obicei la patru brazde un rînd față de altul, deci la un metru, căci brazda normală era socotită de 25 cm. La săditul viței de vie pe brazdă iau parte mai multe persoane : una care ară, alte două care merg pe brazdă pentru a pune gunoi și loza de vie, pe care o calcă cu piciorul și o apasă în gunoi, iar în același timp îi lasă liberi cei doi ochi pentru *a da odraslă*, pentru *a lucra*. După această operație venea din urmă plugul cu brazda a cincea și o acoperea, apoi brazda era călcată cu piciorul. Și la acest procedeu se ținea seama ca vița să fie plantată la distanțe egale, pentru a se forma rînduri drepte din orice parte erau privite acestea. Ultimul procedeu era răsădirea cu *sădilca*, care este un instrument special pentru săditul lozei de vie. *Sădilca* tradițională era făcută toată din lemn ; avea două coarne de care era prinsă, un vîrf ascuțit, lung de 40—50 cm, și un *prag*, pe care se apăsa cu piciorul pentru a se face o gaură în pămînt. Acum noua formă de sădilcă este făcută toată din fier pentru a se putea lucra cu ea *în forță*. Existau și sădilci din lemn cu vîrful din metal, un fel de apărătoare a părții ascuțite a lemnului. Această formă combinată a uneltei credem că era forma de trecere și predomina pe la începutul secolului nostru. Trebuie să amintim că această unealtă, deși simplă atît ca formă cît și ca funcționalitate, a intrat în inventarul viticol general, fiind cunoscută în toate zonele viticole din țară. Ea este de fapt și una dintre cele mai vechi unelte viticole rămase în uzul viticultorilor. Pentru că

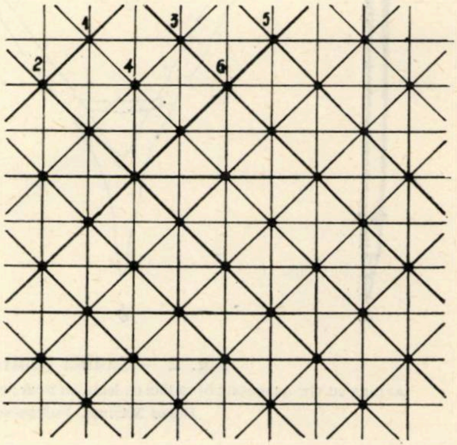


Fig. 1 — Modul de „răsădire" a viței de vie, desen Măriuca Vulcănescu, după schița lui R. O. Maier.

reprezintă unealta generalizată în practica viticulturii trebuie să i se acorde mai multă atenţie în cercetare (fig. 2).

Îngrijirea viţei de vie. De felul cum era îngrijită via depindea în mare parte şi recolta de struguri. Viţa hibridă şi seminobilă se îngrijea întotdeauna mai puţin ; ele nu se îngropau niciodată. Era îngropată numai viţa nobilă. Această practică au deprins-o viticultorii din zonă abia după apariţia soiurilor nobile. Viţa nobilă era îngropată în fiecare toamnă înainte de a da îngheţul şi se dezgroapa primăvara timpuriu, atunci cînd îngheţul nu mai era un pericol. Îngropatul viţei de vie se făcea cu *săpăliga* şi cu *hîrletele.* S-au făcut încercări sporadice de îngropare a viţei de vie şi cu *plugul întorcător* sub brazdă.

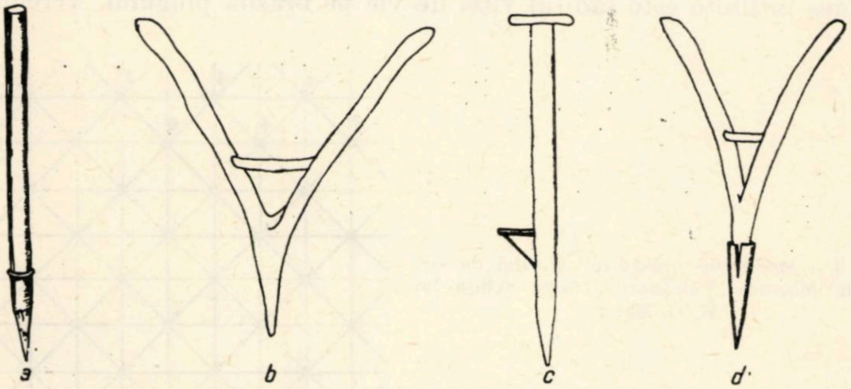


Fig. 2 — Sădilci pentru ,,răsăditul'' viţei de vie :
a) rang cu vîrf de metal ; b) sădilci de lemn cu prag ; c) sădilcă de lemn ; d) sădilcă de lemn cu vîrf de metal.
Desen Măriuca Vulcănescu după schiţa lui R. O. Maier.

Primăvara fiecare *vîrstă* (rînd) era dezgropată şi legată pe *pari*, iar în prezent pe *spalieri.* Legatul *buciumului* (butuc) era făcut în trei locuri pe pari, jos, la mijloc şi spre vîrf. Pentru legat era folosit *teiul*, *răchita*, *harşul* (rafia), *rogozul* de Dunăre.

Curăţatul sau tăiatul viţei de vie se făcea în timpurile mai vechi cu o unealtă numită *cosir* (cosor). Loza groasă se tăia cu toporul. Nu vom încerca să facem consideraţii asupra cosorului ca unealtă viticolă, deoarece el este cunoscut din antichitate, ci ne vom limita doar la simpla enunţare a unor tipuri caracteristice ale uneltei aşa cum acestea se găsesc în zonă : a) cosorul mic şi puţin curbat folosit la tăiatul şi curăţatul lozei de vie şi la culesul strugurilor ; b) cosorul mare cu lama lungă şi cu vîrful mult ascuţit folosit numai la tăiatul corzilor de vie mai groase ; c) cosorul mare cu toporişcă răspîndit în toată zona la care ne referim, atît românească cît şi iugoslavă. Cu această unealtă se tăiau corzile viţei de vie, iar toporişca era folosită la curăţatul lozei groase, uscate, care nu se putea curăţa cu cosorul normal (fig. 3). Se mai foloseau pentru curăţatul şi tăiatul viţei de vie : toporul, care era folosit mai cu seamă la tăiatul corzilor groase şi tari, precum şi foarfeca obişnuită, folosită cu precădere atît pentru curăţatul viţei de vie, cît şi pentru curăţatul livezilor de pomi. Unealta a intrat în inventar cu o dublă funcţionalitate — viticolă şi pomicolă. Ea este folosită la noi de la începutul secolului al XX-lea, cînd a luat locul cosorului de toate tipurile.

Tot pentru îngrijitul viţei de vie trebuie amintit stropitul cu *vînătă*, care se făcea de mai multe ori într-un an, atunci cînd era nevoie şi cînd se observa că viţa *se măneşte*. Stropitul se făcea cu ajutorul unei *videri* (găleată) şi cu o măturică. Începînd de prin anii 1910 via se stropeşte cu vermorelul.

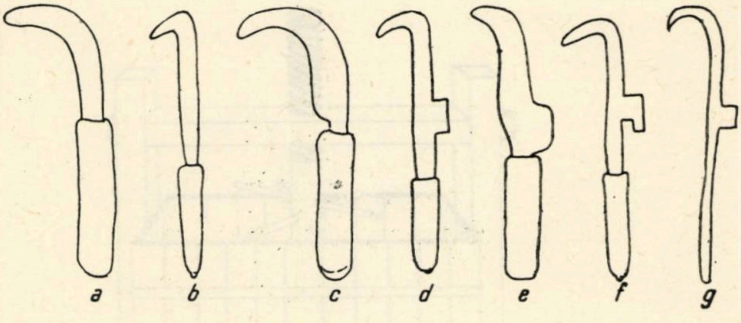


Fig. 3. — Cosoare tradiţionale pentru curăţatul viţei de vie: a, b, c, cosoare simple; d, e, f, g) cosoare cu toporişcă, diferite variante. Desen Măriuca Vulcănescu, după schiţa lui R. O. Maier.

Săpatul viţei de vie se făcea de mai multe ori pe an, variind de la una la trei săpături. Viţa veche se săpa numai în jurul butucului, iar buruienile erau tăiate cu coasa.

Culesul strugurilor. Strugurii *(ciorchină, grojde)* erau tăiaţi de pe *bucium (ciocot, şiocot)* cu cosorul sau cu *bricea*. Ei erau puşi într-o *cotăriţă* (coş) din nuiele de răchită. Cu această cotariţă erau aduşi la *mejdie* (drum în vie), unde se afla *cola* (carul), amenajată în mod special cu o ladă numită *sanduc*. Interesant de semnalat este faptul că aici, în zonă, se obişnuia în trecut claca ca formă de ajutorare la culesul strugurilor, la *suretit* (cules). De obicei *suretitul strugurilor* se făcea o zi la unul, altă zi la altul, oamenii ajutîndu-se între ei. Viile nu erau prea mari ca suprafaţă, încît o zi sau maximum două zile erau suficiente pentru cules. Aici nu era obiceiul ca strugurii să fie prelucraţi în vie, ca în alte părţi, ci întotdeauna în gospodărie, acasă.

Prelucrarea strugurilor. Cu secole în urmă strugurii erau zdrobiţi cu mîna ori cu picioarele. Pentru a putea fi zdrobiţi, strugurii erau puşi într-un sac de *o maje* (100 kg), iar sacul se punea pe un *lin* (un fel de jgheab dintr-un trunchi de copac) înclinat. Cînd sacul era călcat cu picioarele mustul se scurgea într-o *corîtă* (covată). Resturile ce rămîneau în sac erau stoarse în continuare cu mîna.

Tot cu picioarele se zdrobeau strugurii într-un *ştreaz*, un fel de cadă cu *cep (vrană)*, de unde vinul se *slobozea* într-o *corîtă*. Strugurii erau zdrobiţi şi în *ciabar* (ciubăr), care era numai din lemn, cu un *mai* denumit şi *kliukalo* (zdrobitor). Strugurii ce erau zdrobiţi bine se puneau într-un *teasc (stupa*, în grai local*)*, cu un şurub de lemn. Înainte vreme stupa era din lemn fără nici un cui de fier, avea o formă pătrată, iar marginile erau ridicate în sus din *lănceţe*; astăzi teascurile sînt cele din metal, cumpărate din magazine (fig. 4). Acestea sînt folosite alături de cele vechi.

Vinul obţinut prin asemenea procedee era turnat într-un vas denumit *bure* (butoi) cu ajutorul unei pîlnii de lemn, numită *levac ot drveno* (pîlnie de lemn). „De vin trebuie să avem mare grijă că el creşte [fierbe] de trei ori într-un an : a) toamna, b) cînd înfloreşte loza, c) cînd se culege via. Dacă nu sîntem atenţi el se face oţet".

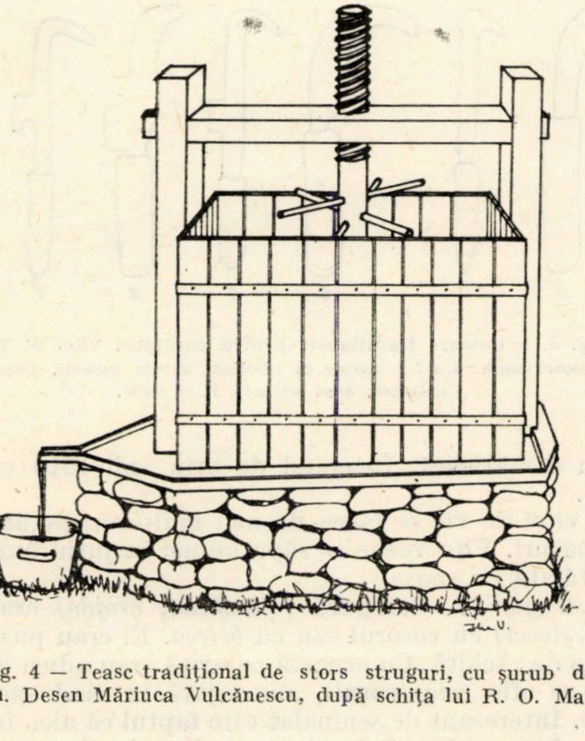


Fig. 4 — Teasc tradiţional de stors struguri, cu şurub de lemn. Desen Măriuca Vulcănescu, după schiţa lui R. O. Maier.

Pivniţe. Pivniţele în zona respectivă erau de cele mai multe ori sub casă, făcute din cărămidă, ori din piatră; nu erau boltite, aveau tavanul drept, făcut din grinzi şi scînduri, cu ferestre mici, cu gratii, pentru aerisire. Alte pivniţe care intră în această categorie erau amenajate sub *şupă* (şură), unde se ţinea carul. În afara acestor pivniţe sus-amintite trebuie să arătăm că în primele decenii ale secolului nostru exista în zonă o modă de a se construi *pivniţe în deal*, *în mal*, care erau denumite de sîrbi şi *podrum u breg*, acestea fiind nişte tunele subterane săpate şi modelate direct în loess. Bolta pivniţei era din pămînt fără să fie zidită ori întărită cu ceva. Avea o şură şi mai rar cîte o răsuflătoare. În pivniţă de obicei era păstrat întregul inventar viticol ca : ciuberele, căzile, corîtele, teascurile, cosoarele, zdrobitoarele etc., iar pe o parte şi pe cealaltă a pivniţei pe un *soclu* de grinzi ridicate de la sol erau aşezate butoaiele cu vin, unde de fapt se şi pritocea vinul, se scotea de pe *logor* (drojdie).

În concluzie, putem afirma, pe baza materialelor culese de pe teren, cît şi a unor probe arheologice — chiar dacă sînt mai puţin numeroase —, că viticultura din zonă este o ocupaţie străveche, bine dezvoltată, care ne conduce la constatarea existenţei unei agriculturi timpurii şi, nemijlocit, la elucidarea unor aspecte ale istoriei acestei îndeletniciri.

UN FENOMEN CULTURAL CONTEMPORAN: ,,POEZIA OCAZIONALĂ"*

STANCA FOTINO

Cercetarea poeziei populare a consemnat nu o dată pe creatorul ,,scriitor'' din colectivitatea folclorică, a menţionat şi analizat fenomenul de individualizare, printr-o paternitate denumită, a unor texte versificate de către ţărani, a recunoscut acest aspect de creaţie, ce pare a se contura în linii noi în zilele noastre.

În mod obişnuit cuprindem în ceea ce numim ,,creator'' în colectivitatea sătească tradiţională pe păstrătorii, purtătorii de bogăţie spirituală, ei îndeplinind un act de creaţie prin însăşi preluarea unui fapt artistic — literar, muzical, coregrafic — din circulaţia folclorică, prin însuşirea şi încadrarea lui în funcţionalitatea speciei respective. Faptul că există buni povestitori, buni cîntăreţi — diferenţiaţi pe specii, genuri, stiluri — înseamnă o predispoziţie, un talent. Este vorba de un act creator în această specializare, întrucît contactul lui cu specia predilectă sau cea mai potrivită, cu fenomenul sau faptul artistic respectiv, nu este atît de simplu: a auzit, i-a plăcut, îl învaţă, îl repetă, ci este un proces de relaţii, un sistem relaţional de la creat la individ, care recreează cu propria-i personalitate, mentalitate şi talent, predispoziţie şi sensibilitate. Amprenta pe care informatorul şi-o pune, intervenţiile lui voite sau spontane poartă cu ele semne ale lui ca individ şi creator. ,,Esenţială ne pare interpenetraţia relativă a celor două fenomene: creaţia se constituie frecvent pe tiparul interpretării, la rîndu-i interpretarea înseamnă — în anumite limite — creaţie, sinteză inedită. [...] Afirmăm prin urmare că fiecare act

---

* În zilele de 26–27 februarie 1972 a avut loc la Arad o manifestare culturală, ,,Flori din cîmpie'', organizată de Consiliul judeţean al culturii şi educaţiei socialiste şi de Centrul judeţean de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, manifestare care a adus, printre membrii cenaclurilor literare şi în mijlocul publicului arădean, pe cîţiva ,,creatori populari'' — făuritori de versuri — din diferite comune ale judeţului, ţărani dotaţi cu sensibilitate şi talent, care au citit din versurile lor. Vrem să subliniem meritul lui Teodor Uiuiu, metodistul care i-a descoperit şi i-a auzit cel dintîi, i-a încurajat şi ne-a prilejuit întîlnirea cu ei.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 5, p. 413–425, Bucureşti 1972

interpretativ consfințește o operă neidentică cu modelul ei. . ."[1]. ,,Scriitorii-țărani" pe care îi avem acum în vedere sînt însă creatori de un alt tip, de o categorie diferită. Ei sînt membri tot ai unei colectivități sătești, deci cu un anume și determinat bagaj cultural, dar care creează în sensul cult al cuvîntului, trăiesc un proces de elaborare a unui produs artistic-literar de care sînt conștienți. Am spune că ei desfășoară un proces de creație mediu, între ce obișnuim să numim creație populară și creație cultă. Are loc un act intenționat și conștient de *scriere* [2] de versuri, dar creatorii sînt încă foarte aproape de creatul lor, nu pot trăi procesul de distanțare post-creație ; ei elaborează textul și pe măsură ce acesta se desenează pe hîrtie îl și îndrăgesc, îl integrează ființei lor și nu mai revin cu scepticismul impus de contemplare, de distanță.

În complexul cultural contemporan al satului, fenomenul este firesc și tinde să capete dimensiuni, să se contureze ca o formă frecventă de manifestare artistică, chiar dacă unghiului de vedere valoric, estetic, nu îi este dată întotdeauna satisfacție. Ne gîndim aici la posibilitățile noastre de apreciere relativ la creația folclorică tradițională, perpetuată și măiestrită în timp, și nu în raport cu un criteriu estetic absolut [3]. Mai trebuie notat că aderența la public — criteriu de judecare a valorii faptului folcloric — este greu de observat. Aceasta nu numai pentru că ar fi vorba de factorul timp, oricum necesar deoarece nu de o apreciere critică este nevoie aici, ci de observarea unui proces de preluare, de însușire, de cunoaștere, dacă nu chiar de vehiculare, dar mai ales pentru că acești creatori de versuri se adresează unui auditoriu lărgit, variat și cu posibilități de receptare, cu gusturi deosebite. Să nu uităm că de la comunicarea directă într-o colectivitate restrînsă se trece la o comunicare mediată prin scris sau prin scenă, spectacol, într-o ambianță organizată nu de tradiție, ci de precepte regizorale. În același timp nu rămîne fără ecou în creația acestor versuri faptul că, pe lîngă impulsul intim și personal al creatorului, intervin acum stimulente exterioare. Este vorba de însăși această participare solicitată la formele organizate ale mișcării artistice, ca și — mai ales — de contactul intens al populației sătești cu modelele de manifestare ale altor categorii de creatori extrafolclorici. Faptul că nu s-a trecut încă, în unele cazuri, de faza mimetică, în abordarea acestor modele, înlesnește și explică stîngăcia unora dintre textele avute în vedere. Pare a nu se fi găsit punctul de confluență fericită între ceea ce este ființa folclorică, cu parametrii ei de cultură, și individul receptiv, dar neformat deplin spre acumularea faptelor extrafolclorice. Ca proces el a fost sesizat ca obiectiv în realitatea contemporană : ,,Este mai întîi un fapt practic absolut evident că față de vechea viață cultural-artistică, exclusiv sau preponderent folclorică în liniile ei esențiale, crește vertiginos în ambianța generală a satului nou ponderea culturii extrafolclorice"[4].

---

[1] Radu Niculescu, *Considerații pe marginea anonimatului creației populare*, în ,,Revista de etnografie și folclor", tom. 10, 1965, nr. 2, p. 137 ; tot aici (p. 138) autorul amintește cuvintele lui C. Brăiloiu : ,,Creație și interpretare se confundă aici [în folclor — R.N.] [. . .] într-o măsură pe care practica muzicală bazată pe partitură o ignoră cu totul ; toți cercetătorii au fost uimiți de libertățile pe care executantul popular și le îngăduie cu melodia executată, pe care o tratează ca pe proprietatea sa (în largă măsură pe bună dreptate)".

[2] Despre acest aspect în munca de creație de tipul celei pe care o supunem analizei vorbește și Mihai Pop : ,,Individualitatea creatorilor apare mai pregnant decît altădată, ei nu se pierd în negura anonimatului și nici nu își realizează versurile oral, ci de cele mai multe ori le scriu" (*Cîntecul popular nou*, studiu introductiv la volumul *Folclor poetic nou*, îngrijit de I. Meițoiu, Buc., 1965, p. 14).

[3] Să ținem permanent seama de faptul că ,,literatura populară nu este ceea ce ne place nouă — crescuți în cultul marilor opere literare ale lumii —, ci ceea ce place poporului" (Ovidiu Bîrlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, Buc., 1941, extras din ,,Revista Fundațiilor", an. VIII, p. 559).

Din analiza unor texte poetice scrise de țărani, vom încerca să argumentăm și să caracterizăm, chiar dacă doar parțial, fenomenul acesta care nu își are încă un statut definit, fiind undeva între creația folclorică și cea cultă. Analiza noastră are în vedere niște versificatori cu certe disponibilități artistice, am spune că acesta este însemnul lor : descoperirea propriei disponibilități și tatonarea obiectivării ei în fapt creat. În funcție de personalitatea fiecăruia, de elasticitatea aptitudinii, de bagajul spiritual tradițional, pe de o parte, și livresc, pe de alta, de legătura cu acești doi termeni etc., se pot înțelege versurile lor.

★

Ana Muntean, din comuna Bîrzava, județul Arad, cunoscută în colectivitatea ei ca ,,mama Ana", are 51 de ani și ca pregătire școlară 7 clase. Sînt date de fișă pe care trebuie să le completăm cu amănunte semnificative pentru explicarea versurilor create de ea. Și dintre acestea cel mai important ni se pare faptul că ea este creatoare de poezie în însăși linia tradițională, adică a acelor specii care în viața spirituală a satului trebuie să fie create prin improvizație sau prin împrospătarea unui conținut într-un tipar și funcție tradiționale. Ana Muntean este cea care în satul ei scrie ,,joltari", verșuri la mort, după cum spune : ,,Mai mult mă ocup cu poezia așa de vro cinsprăzășe ani ; dacă m-or aflat că știu compune... Este un obișei la noi îm Bîrzava, îi specific, cînd moare un om așa mai de valoare în sat, vine la mine să-i compun o poezie [...] Ș-apăi io am văzut că pot și io fașe ș-am făcut la un neam [...] Atunși imediat, că șine-a compus-o, ș-atunși or venit și alții [. . .] și la bătrîni, apăi io fac cu plășere că despre om bătrîn mai mult șe scria decît despre tînăr..."[5]. Tot ea este cunoscută ca improvizatoare de strigături : ,,De cînd am fost mică, pe la școală fășeam așa cîte-o glumă. Am știut ș-atunșe, știu ș-acuma. Ș-acuma că mi-s bătrînă așa mă chiamă la nunț, nu numa care mi-s neam, numa așa dă prin jur, și din comunele veșine, că ieu cînt și descînt la tineri după cum îi locu și după cum îs oamenii [...] Așelea [strigăturile] trebă să le fac acolea pă loc după cum îs la masă, care îs..."[6]. Ea este deci obișnuită cu crearea de versuri. Și cele care nu țin de o categorie tradițională beneficiază de acest exercițiu, de faptul că sînt în continuarea unor forme cu care Ana Muntean s-a familiarizat. Modelul de urmat îl găsește în ea însăși și în apropierea ei, ceea ce îi înlesnește și prelucrarea în versuri a unor date informative exterioare. Ea are prospețime și simplitate în consemnarea versificată a unor fapte, a unor realități, în formă de cronici orale. Așa este, de pildă, cronica de azi a comunei Bîrzava : ,,Foaie verde de trifoi,/Să vă spun de pe la noi,/Din Bîrzava-al nostru sat / Cît de mult s-a ridicat ; / Că sîntem cooperatori, / Lucrăm bine, cu mult spor, / Că în loc de car și boi / Azi avem tractoare noi, /

---

[4] Al. Amzulescu, *Perspective folclorice ale satului colectivizat*, în ,,Revista de folclor", an. VII (1962), nr. 3—4, p. 15.

[5] Vezi fișa de informator AIEF, nr. 13 000.

[6] Aceeași fișă.

De culoare roșîoară, / Vai, ce mîndre-s pe ogoară ! / Brazde adînci mereu din drag, / Tractoarele noastre trag. / Ar în țarină pe cîmpie, / Nouă bine să ne fie ; / Ară zi și ară noapte, / Ca s-avem și noi de toate /[. . .] Cîți vin în servici la noi, / Nici nu se mai duc'napoi, / Își zidesc casă-n livadă. / Cine nu vrea să mă creadă / Să poftească și să vadă !"[7]. Aceeași manieră de cronică versificată se remarcă și în ,,Balada aniversării", poezie pe care Ana Muntean a compus-o cu ocazia împlinirii a 80 de ani de existență a Uzinei de vagoane — Arad [8], împlinire care a prilejuit vizita conducătorilor de partid și de stat. Despre ce a simțit, ea ne-a spus : ,,[. . .] așa mi-o venit să scriu, parc-am simțit să rămînă de amintire la copiii mei și la nepoți. M-am uitat așa peste ziare [9] [. . .] da nu m-am putut treșe așa ca să nu scriu cîteva cuvinte". În versurile respective se remarcă spontaneitatea și ușurința cu care cuvintele se potrivesc în ritm și rimă în liniile parcă ale unei picturi pe sticlă. ,,Cronica" ei începe și sfîrșește în formele oralității, iar în relatarea propriu-zisă recunoaștem informația articolelor de ziar, așa încît întregul text ne apare ca un colaj al relatărilor din presă : ,,Astăzi unșpe februarie, / La uzina de vagoane / Este mare sărbătoare. / Oamenii sărbătoresc, / Opzăși de ani se-mplinesc, / De la existența UVA / Unde oamenii și-au pus truda. / Multe mii de muncitori / Mîndri sînt de munca lor. / La această bucurie, / Arădanii au mîndrie / Să fie-n mijlocul lor / Al nostru conducător. / Cu prezența ne-a cinstit / Tovarășul mult iubit, / Nicolae Ceaușescu / [...] Astăzi l-au întîmpinat, / Cu plăcere și mult drag, / Oamenii partidului / Din Arad și jurul lui. / Numeroșii cetățeni, / Muncitori, tehnicieni / [...] De la gară se-ndreptară / Spre zona industrială. / Aradul face vagoane, / Strunguri de mare valoare /[. . .] Despre-acesta jubileu, / Scriu cu dragoste și eu ; / Și scriu cu mare plăcere / Tot de dragul țării mele !"[10]. Pentru a completa portretul Anei Muntean trebuie însă să ne oprim și asupra cîtorva versuri spicuite din aria predilectă ei — poezia satirică. Aici este un cumul al calităților versificatoarei : simț de observație, finețe aluzivă, mimare, joc al uimirii și al prefăcutei neînțelegeri. Sînt aduse în discuție unele aspecte ale modei, de pildă, pe care le condamnă prin aluzie, nu cu vehemență, așa cum e în firea poeziei noastre de improvizație — strigătura : ,,[. . .] Văzui două fetișoare, / Cam pe jumătate goale ; / De la jenunți mai sus c-o palmă / Era scurtă a lor haină. / Și cînd mă uitai la ele, / Vă spun drept că mi-o fost jele ; / Și mă gîndii că sînt orfane, / Și n-au tați și nu au mame, / De poartă așa hăinuțe / De pe cînd or fost micuțe. / Și mă duceam ca țăranul / Dintr-un magazin în altul. / Alta scurtă ; mai vin două, / Apoi văd mai mult de nouă. / Și gîndeam : ce o să fie, / Fac la Arad economie, / De se poartă-n așa hal, / Fiind destul material ? !". . .[11] ;

---

[7] AIEF, mg. 4166 II. f.

[8] Or, s-a spus adesea că faptele ce se petrec în ambianța nouă ,,se cer cîntate, reflectate artistic imediat în creații care să imortalizeze clipa" (Teodor Balș, *Pe-un picior de plai — Folclor poetic contemporan*, Buc., Editura de stat didactică și pedagogică, 1957, p. 6).

[9] În repetate rînduri cînd s-a vorbit de creația sătească contemporană, de căile informative asupra realității, a evenimentelor în amploare, s-a menționat : ,,[țăranii] sînt cititori ai presei zilnice și a unor reviste săptămînale, cunosc problemele economice și politice ale țării și chiar pe cele internaționale. . ." (Mihai Pop, *op. cit.*, p. 16) ; s-a vorbit de ,,asaltul puternic al cuvîntului tipărit (ziarul, revista, cartea de tot felul)" în cadrul satului (Al. Amzulescu, *op. cit.*, p. 15.).

[10] AIEF, mg. nr. 4166 II e.

[11] AIEF, mg. nr. 4166 II g.

„De doi ani tot la Arad / De altă modă am dat. / Îmi mergea una-nainte,/ Credeam că-i domnul părinte. / Îmbrăcată c-un vestmînt / Lung chiar pînă la pămînt, / Așa ca levelendra, / Da crăpat'napoi era / [...] Ș-atunci mă gîndii în mine : / Ce-o fi oare, nu văd bine? / Și cu popa asta ce-i, / Poartă stofă de femei? / [...] Ș-api-nțelesei așa : / Că lung îi macsi moda ! / Macsi, macsi, no, să fie, / Da nu pînă pe călchie, /Că de-ar fi la noi în sat, / Ar fi drumul măturat, / Că din centru pîn-acasă, / Nici un pai pe drum nu lasă"[12]. Rezonanța strigăturii în conținutul acestor versuri satirice este evidentă, elementele noi observate apar adeseori în însăși improvizația definitorie a strigăturilor. Lucrul a fost observat și consemnat cu alt prilej : „... textele debitate de cele cinci femei care au chiuit găina [la nuntă] nu sînt învățate din cărți și nu conțin decît puține formule tradiționale. [...] Bineînțeles și în aceste cazuri, ca în general în textele noi, apar și aici noțiuni ce au în momentul de față o largă circulație. [... Este vorba de] creatoare de o nesecată inventivitate" și se exemplifică : „Nuna mare-i tinerea, / N-aș glumi multe cu ea ; / Tînără și dezmierdată, / Cu gluma nu-i învățată. / Nuna mare-i galantoană, / Îmbrăcată ca o doamnă ; / Nuna mare-i galantă / Și în nailon îmbrăcată ; / Îmbrăcată în mătasă, / Toată sclipește la masă !"[13].

Emilia Iercoșan, în vîrstă de 53 de ani, din comuna Șlindia, satul Iercoșeni, județul Arad, este ceea ce numim o bună informatoare ; ea este atașată de tradiție, cunoaște și iubește istoria vehiculată prin oralitate, cîntă, reproduce întîmplări auzite și păstrate în memoria folclorică a satului, a locurilor. Ea creează versuri cu sensibilitatea și disponibilitatea pe care i le-a dat contactul de mare afinitate cu ceea ce înseamnă bagaj spiritual tradițional. Astfel înzestrată, Emilia Iercoșan dă sinceritate și simțire autentică și versurilor patriotice sau celor închinate unor eroi deveniți legendari. Înzestrată cu sensibilitatea de care pomeneam, ea scrie versuri curate, echilibrate, lipsite de stridențe de limbaj sau imagine, pe care i le-ar da crearea prin imitarea unor modele străine afinității ei. Despre contactul ei cu proza și poezia, transmise oral, ne-a spus : „Am cîntat ; mi-era drag să mă duc la tăte petrecerile, la nuntă, la clăci, toți mă rugau [să cînt]. Acum de-o vreme [...] numa la mort, cînd moare cineva io mă duc și mă cînt. [... În copilărie] cînd venea mătușa pe la noi, că ia venea la noi așa iarna, și io o rugam, nu că m-am gîndit io vreodată că cineva le-o căuta, decît așa mi-era drag, ziceam :«mătușă, te rog să mai cînți un cîntec de-al lotrilor ». Biata mătușă, apoi apuca și atuncea s-apuca să-mi cînte". Despre povești ea spune : „Le-am auzit de la clăci. 'Nainte vreme, cînd ieram io fată mică, să strîngeau la clăci, la furcă, la sfărmat de cucuruz, cum ziceam noi, și vineau mulți, vecini, ierau bătrîni, ierau neamuri, unchi, mătuși, fiecare știa cîte una. Și io o scriam. Atunci scriam și dup-aceea le-am scris în versuri ; atuncea nu le-am scris în versuri dicît acuma, da numa cîteva, încă nu tăte" [14]. Printre acestea este și „Cîntecul Iancului", versificat de ea, în care coexistă versuri de factură populară : „Foaie verde-a bobului, / La poalele codrului, / Pe dealul Feleacului, / Trece-o umbr-a nu știu cui, / E Iancu cu calul lui", expresii şi cuvinte de ,,gingăşia'' romanţei cu diminutive artificiale : ,,Trece codrul suspinînd, / De la inimă oftînd, / Şi din guriţă cîntînd'' şi influenţa livrescă a unor creaţii declarativ-lozincarde : ,,De dragul Ardealului, / Luai drumul codrului ; / Pe altarul lui cel sfînt, / Am pus ţării jurămînt, / Jurămîntul de credinţă, / Din întreaga mea fiinţă...''[15]. Ca versificatoare a altor forme de poezie, ea preferă : ,,Poeziile păntru patrie. Aştea mi-s tare dragi. Toate mi-s mie dragi, da-m pare că astea mai [...]''. Şi credem că nu greşeşte, dacă este vorba de o poezie ca ,,Ţară, floricica mea'', o reală izbutire a condeiului, pe care cu toată încrederea am include-o într-o antologie a versurilor patriotice. Ne reţin atenţia claritatea, respiraţia largă a unei metafore ample, meşteşugul, echilibrul stilistic al imaginilor, al cuvintelor, construcţia de cîntec în care acel ,,Foaie verde...'' devine refren, dînd o simplă, dar evocativă muzicalitate textului : ,,Sînt pe lume multe flori, / În fel şi fel de culori, / Dar ca ţara mea sub soare / Nu se mai găseşte floare ; / Floare mîndră între flori, / Ce-nfloreşte-n trei culori, / Una roşu vişinie, / Una vînăt albăstrie, / Una galben aurie, / Aşa cum mi-e dragă mie. / Înfloreşte-n grija cui? / Dragului partidului. / Foaie verde foi de crin, /Foaie verde rozmalin. / Floare a fost şi în trecut, / Cu parfum necunoscut ; / Ea dorea să înflorească, / Parfum bun să răspîndească ; / Dar pe cînd îmbobocea, / Sufla vîntul peste ea, / N-o lăsa să facă flori, / Cu mirosul doritor. / Cădea brumă şi ninsoare, / Veştejind frumoasa floare./ Foaie verde foi de crin, / Foaie verde rozmalin. / [...] Astăzi floarea mea frumoasă / 'Naltă fruntea-n sus voioasă, / Acum vîntului i-a spus : / — Ridic fruntea tot mai sus ; / Acum vîntule nu-mi pasă, / Nici de faţa ta geroasă, / Nici de brumă şi ninsoare ; / Ridic ochii mei spre soare, / Către soarele iubit, / Să-mi ajute la-nflorit. / Foaie verde foi de crin, / Foaie verde rozmalin. / În trecut visam cu dor, / Oare cum să fac să-n flor ?/ [...] Să-nfloresc în grija cui? / Dragului partidului. / Foaie verde foi de crin, / Foaie verde rozmalin. / C-a muncit neobosit, / Să-mi ajute la-nflorit ; / A muncit şi a luptat, / La-nflorit m-a ajutat ; / Sînt azi floare între flori / Şi-nfloresc în trei culori. / Zorii scumpei dimineţii / Îmi răsfaţă firul vieţii. / Şi-nfloresc în grija cui? / Mîndrului partidului. / Foaie verde foi de crin, / Foaie verde rozmalin !''[16]. Legătura Emiliei Iercoşan cu poezia populară este evidentă prin această formă de cîntec, textul fiind gîndit ,,melodic'', aceasta pentru că în primul rînd disponibilitatea ei de a scrie versuri vine în continuarea unei puternice afinităţi cu cultura spirituală tradiţională. Ea nu a rupt aceste fire de continuitate, de prelungire, lucru care nu face decît să susţină valoric versurile ei.

---

[12] AIEF, mg. nr. 4166 II g.

[13] Anca Giurchescu și Constantin Costea, *Aspecte folclorice noi și tradiționale din raionul Toplița*, în „Revista de folclor", an. VII (1962), nr. 3—4, p. 98.

[14] Vezi fișa de informator AIEF nr. 13002.

Dar ceea ce a fost sesizat ca o particularitate a creatorilor de versuri în contextul contemporan al satului a fost tocmai gîndirea textului în afara melodiei, a unor poezii de recitat[17].

---

[15] AIEF, mg. nr. 4166 I h.

[16] AIEF, mg. nr. 4166 I f.

[17] Redăm numai cîteva citate care arată că această trăsătură a fenomenului a existat ca o constantă : ,,Un alt aspect care se desprinde [...] se referă la faptul că în procesul de creaţie al folclorului nou creaţia poetică se desprinde tot mai mult de cea muzicală'' (E. Cernea şi V. D. Nicolescu, *Pe marginea primei culegeri de cîntece noi din Dobrogea*, în ,,Revista de folclor'', an. IV (1959), nr. 3—4, p. 60) ; ,,Un aspect deosebit al folclorului nou, din Luna de Jos, se leagă de faptul că unele dintre aceste creaţii poetice tind tot mai mult să se desprindă de partea muzicală. Versurile sînt create pentru a fi recitate...'' (D. Truţă, *Cîteva cîntece noi din satul Luna de Jos*, în ,,Revista de foclor'', an. VI (1961), nr. 3—4, p. 30).

Un exemplu al acestui fel de a scrie este Elena Vodă, de 48 de ani, cu o pregătire şcolară de 7 clase, funcţionară la Consiliul popular al comunei ei, Şicula, judeţul Arad. Poezia Elenei Vodă este o poezie a evenimentului local, o cronică versificată a unor momente de însemnătate în perimetrul comunei. Versurile ei sînt dintre cele despre care Mihai Pop spunea : „Multe, poate cele mai multe, dintre poeziile noi au un caracter ocazional şi ca atare o viaţă efemeră, dar prin aceasta rolul lor social-artistic nu diminuează. Ele îndeplinesc în momentul în care au fost create funcţia pentru care au fost create şi prin aceasta îşi justifică existenţa [...] Timpul va decanta şi creaţia vremurilor noastre şi va păstra din ea numai valori care pot să înfrunte anii " [18]. Ceea ce însă o detaşează pe Elena Vodă de orice element al oralităţii este perspectiva din care consemnează ea poetic faptele ; ele nu se înşiruie într-o ordine descriptivă, narativă, nu sînt „povestite", aşa cum se întîmplă cu creatorii populari, care reţin neobişnuitul, întîmplarea spectaculoasă, şi o narează în maniera poeziei epice populare, aşa cum spune Ovidiu Bîrlea despre relatarea ca „o dare de seamă versificată, [care] este deci «jurnalul oral de informaţie a poporului», [fără] nimic denaturat" [19], citîndu-l pe P. Caraman, care admite că un eveniment impresionant naşte un produs focloric de tranziţie, ce constituie „jurnalul oral de informaţie a poporului, însă nu literatură "[20]. Elena Vodă surprinde evenimentul în semnificaţia lui, se distanţează de faptul avut în vedere spre sfera mai largă a semnificaţiilor, a determinărilor, a coordonatelor lui. De aceea, ceea ce ar fi putut fi o poezie narativă devine poezie închinătoare ; realitatea nu este redată, ci reţinută doar ca moment semnificativ, căruia i se „dedică", i se „adresează" versuri. Asta face ca şi cititorul sau ascultătorul să poată recepta poezia Elenei Vodă ca un mesaj al actualităţii în sensul larg al cuvîntului, şi nu al actualităţii locale, care a constituit doar punctul de plecare. Aşa, de pildă, o poezie ca „Avem sărbătoare în sat", despre care ea ne spune : „am scris-o cu ocazia inaugurării Căminului cultural din comuna Şicula", reuşeşte să ne dea imaginea unui eveniment de o generalitate care să aibă ca punct de referinţă orice sat, oricare oameni, oricare cămin cultural ridicat în ţara noastră, să fie o poezie a realităţii satului românesc contemporan : „Azi e zi ce se înscrie / În istoria comunei, / Ca urmaşii noşti să ştie / Ce lăsatu-le-au străbunii. / Poate peste veacuri unul / Işi va pune întrebarea : / Cînd şi cine-au fost aceia / Ce ne-au construit Căminul? / Doar o filă de hîrtie / Gălbenită de ani grei, / Aruncată, cine ştie, / Va spune cu slova ei : / Sînt acei ce hotărîră / Să te'nalţi din temelii, / Uriaş în centru civic, / Satule, sînt ai tăi fii. / Ei lăsară la o parte / Sapa, plugul şi tractorul, / Ş-au venit cu mic, cu mare, / Să-ţi clădească viitorul. / [...] Te-au gătit în haină nouă / Cu lumini strălucitoare, / Ca să ştii că pentru tine / Azi la noi e sărbătoare/ [...] Închinăm a ta venire / În cinstea partidului, / Şi ca semn de preţuire / Semicentenarului ! " [21]. Acelaşi simţămînt se degajă şi din poezia unui alt eveniment, care : „a fost întocmită şi prezentată [22] pe data de [...], cu ocazia întîlnirii fiilor comunei Şicula" [23]. Desprinderea de întîmplare şi abordarea ei ca eveniment fac ca versurile să capete rezonanţă generală, să exprime gînduri adresate tuturor celor care revin pentru o întîlnire solemnă şi emoţionantă în satul natal, tuturor celor care simt legătura cu familia oamenilor din sat : „Bucură-te azi, comună, / Şi zîmbeşte către soare, / Ca veniră să te vadă / Fiii tăi de odinioară, / Ce-au plecat cu ani în urmă / Fiecare dus de-un dor, / În dorinţa de-a ajunge / Să-şi formeze-un viitor. / Din vlăstare ce crescut-ai / Pregătit-ai oameni grei, / Ca să dai societăţii / Cei mai buni din fiii tăi. / [...] Adunînd pe cîmpul ştiinţei / Un buchet de meserii, / Ai dat cadre de valoare / Cu care te poţi mîndri. / Medici, ingineri, profesori, / Dascăli şi educatoare, / Ofiţeri, jurişti, revizori, / Strungari, cadre sanitare. / [...] Scriitori ce cu condeiul / Ţi-aşternură pe hîrtie / Obiceiul, limba, graiul, / Să rămînă mărturie / [...] Multe sate şi oraşe, / Le-aţi văzut curat, frumos, / Însă satul vost' rămîne / Locul cel mai preţios. / Aici pentru prima dată / Văzui razele luminii ; / Aici maica mea în braţă, / M-a crescut cu drag la sînu-i ; / M-a-nvăţat să-i vorbesc limba, / Părinţii să-i preţuiesc, / Să cinstesc munca, dreptatea, / Patria să mi-o iubesc, / Care merge cu paşi repezi, / Spre un vis cutezător, / Avînd călăuză vie / Un partid conducător ; / E acel ce făurit-a /Statul nostru socialist, / E acel ce merge-n frunte, / E Partidul Comunist !" [24]. Cu aceeaşi disponibilitate de cuprindere în esenţă a realităţii, Elena Vodă închină versuri de imn tineretului ţării, partidului. Poezia adresată tineretului dovedeşte şi ea că acei fii ai comunei sau acei tineri care şi pentru care s-a ridicat căminul cultural sînt tinerii de pretutindeni din ţară, cărora le vorbeşte ea : „Frumoase şi senine / A voastre zile-s azi, / Ca luna mai cînd vine, / Ca soarele-n amiazi. / În case, şcoli, cămine, / La horă sau pe stradă, / În fabrici şi uzine, / Acelaşi vis vă leagă. / E visul tinereţii, / Setos de fericire ; / E zîmbetul speranţei, / Ce tinde spre mărire ; / E focul ce ţîşneşte / Din inima fierbinte ; / E cel care vă creşte, / E dragul vost ' părinte" [25]. Construcţia strofică, rimele îmbrăţişate sînt dovada unor modele nefolclorice [26] pe care ea le urmează ajutată fiind de neaderenţa ei — în general — la cultura tradiţional-folclorică. Şi Elena Vodă este expresia unei disponibilităţi, dirijată însă spre modelele unei poezii de ziar, ale unei poezii cu funcţie în momentul foarte actual.

---

[18] Mihai Pop, *op. cit.*, p. 16—17.

[19] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 562.

[20] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 582 ; P. Caraman, *Contribuţii la cronologizarea şi geneza baladei populare la români*, extras din „Anuarul Arhivei de folclor", 1933, partea a II-a, p. 21—22.

[21] AIEF, mg. nr. 4166 II c.

---

[22] „Prezentarea" pe scenă este una din caracteristicile noii creaţii de versuri despre al căror proces de comunicare mediat am amintit. Despre aceasta s-a spus : „... se observă apariţia unor categorii folclorice noi, şi anume poezia populară creată pentru a fi recitată sau scrisă pentru publicare la gazeta de perete, ziare locale etc." (E. Cernea şi V. D. Nicolescu, *op. cit.*, p. 71). Asupra caracterului „folcloric" al acestor producţii avem îndoieli, şi o vom discuta în cele ce urmează.

[23] Cuvintele ei amintesc de cele menţionate prin observarea cu un alt prilej a creaţiei unui cîntec nou : „Informatoarea povesteşte că « s-o terminat la noi radioficarea, ş-apoi o fost un program ; m-am chinuit ş-am făcut [versurile] ş-apoi am zîs-o pe scenă »" ; cîntecul „a fost creat în scopul prezentării pe scenă şi a avut, în afara scopului exprimării unei realizări împlinite, [...] un scop agitatoric..." (G. Habenicht şi L. Bîrgu, *« Cît e lumea şi ţara » Asupra genezei şi circulaţiei unui cîntec nou*, în „Revista de foclor", an. VII (1962), nr. 1—2, p. 133 şi p. 137.

[24] AIEF, mg. nr. 4166 II d.

[25] AIEF, mg. nr. 4166 II b.

[26] „... Dacă în trecut s-a vorbit mult despre inspiraţia folclorică a scriitorilor, în prezent poezia pătrunde în popor şi influenţează incontestabil creaţia nouă, îmbogăţeşte cu noi elemente arsenalul de mijloace artistice de realizare a creatorului popular" (Mihai Pop, *op. cit.*, p. 21).

Spre o astfel de poezie vrea să se îndrepte și Pavel Boroș. El are 25 de ani și o pregătire de școală profesională, adăugată celor 7 clase elementare. El este tractorist la Întreprinderea agricolă de stat din Șag, iar originar este din comuna Hăjmaș, județul Arad. Tînărul Pavel Boroș pare a avea și el disponibilități artistice, ce își găsesc mai mult expresia în plăcerea, în dorința de a se manifesta sub acest aspect. El încearcă o poezie ruptă de ceea ce numim tradiție folclorică, deși este foarte strîns legat de ea. Poezia lui patriotică este într-o fază de căutare, de abandonare voită parcă a tiparului cu care este obișnuit, cînd încă pentru el materia de versificat este prea groasă și nu a găsit cele mai potrivite modalități pentru a o țese în urzeala de finețe artistică. Are sinceritate, dar nu destulă personalitate. Tonul general e prea evident, trecerea prin propria-i sensibilitate este parcă întîrziată de graba declarativă. Poezia ,,Scump pămînt al țării mele "[27], cu unele accente probatoare ale dorinței lui Pavel Boroș de a-și exersa condeiul, este însă un exemplu al acestei neîmpreunări încă cu versul, cînd el vrea parcă să transmită dintr-o experiență străină trăirii lui, ceea ce face ca tonul acestei însușiri să aibe retorismul convenționalului : ,,În multe vremuri grele de-ncleștare / Tu pretutindeni ne-ai dăruit putere, / Cînd cu credință te-am apărat în ceasuri grele, / Scump pămînt al țării mele. / Cu rodul tău bogat și fără seamăn, / Tu tuturora ne ești tată, ne ești mamă, / Acelor ce cu lacrimi și cu sînge te-am udat, / Ca rodul tău de azi să-ți fie cît mai bogat". Fragmentul următor se apropie mai mult de ,,adevăr" în sensul trăirii reale ; este un fragment din același text, interesant pentru că el constituie, după cum am spus, o etapă de exersare în scrierea acestui gen de versuri : ,,Scump pămînt, eu ție-ți împărtășesc / Inima, gîndul și cuvîntul, / [. . .] Tu viață-mbelșugată veșnic dăruiești / Acelor ce cu drag azi te muncesc, / Luminoși, cutezători, / Oameni harnici, încîntători ; / Celor ce cu drag azi știm a spune / Al țării noastre mîndru nume". Este o poezie tot de imitație, pe care, gîndită doar ca text, rigorile melodiei nu au avut cum s-o ajute, în crearea și menținerea unei forme. Dar Pavel Boroș pare a avea mai mult succes în poezia care răspunde tipului lui de sensibilitate și de bagaj cultural, aceea care are tangență cu textul cîntecului popular. Am spune că este poezia vîrstei lui. Așa cum cîntecul de șezătoare, cîntecul de cătănie, tematica erotică în general sînt ale unei anumite vîrste în viața colectivității sătești tradiționale, așa Pavel Boroș — exponent al vîrstei și mediului lui — aici găsește ecoul propriilor preocupări. El cîntă la vioară, la clarinet, cîntă vocal, participă la nunți și petreceri — într-un cuvînt este activ în relație cu manifestarea și prilejul folcloric. El creează și în acest perimetru al cîntecului. Faptul că sînt amănunte autobiografice care-i determină, spune el, tematic versurile, și-i pare lui a-i determina însuși actul de realizare a lor, despre care, am spune noi că sînt elemente ale unei autobiografii a vîrstei, înseamnă doar o legătură mai intimă cu ceea ce creează. Textele cîntecelor lui sînt adaptate unor melodii învățate de la radio [28] — mijloc foarte obişnuit azi de difuzare şi preluare a repertoriului folcloric—şi sînt folosite în maniera circulaţiei pe cale orală. Ele sînt spuse odată cu melodia, nu sînt scrise într-un caiet şi citite. Avem deci în Pavel Boroş şi un tip de versificator popular, legat funcţional de actul folcloric, deşi expresiile şi vocabularul cu care lucrează înclină mai mult spre o poezie de periferie folclorică: ,,Măi, mîndruţă, draga mea, / Cum te lasă inima / Să mă laşi mereu oftînd / Şi de tine întrebînd? / Recunosc, îmi pare rău, / Dar am făcut de dragul tău; / Nu ştiam că nu e bine, / Tu te-ai supărat pe mine. / Te rog mîndră mai vorbeşte, / Tot ce inima-ţi doreşte, / Spune-mi de mă mai iubeşti" etc. [29], sau ,,Frunză verde iasomie, / Mărie, dragă Mărie, / Te rog de mă mai aşteaptă / Pînă viu şi eu acasă. / [...] Treci, Doamne, zilele-n zbor, / Cum e norul călător, / Ca s-ajung mai iute-acasă/ Să sărut gura frumoasă, / Guriţa şi obrăjorii, / Că-s frumoşi ca şi bujorii;/ Ş-am să merg la voi acasă / Să te cer să-mi fii mireasă. / De or vrea, de nu or vrea, / Pe tine eu te-oi lua; / De or vrea, de nu or vrea, / De tine nu m-oi lăsa" [30].

---

[27] AIEF, mg. nr. 4165 I d.

[28] ,,Subliniem prezența creatoare în problemele de text (adaptări, localizări, varieri, creații noi independente), nu însă și în privința melodicii. Deși se caută o potrivire a textului cu melodia, nu am putut remarca vreo căutare creatoare muzicală. Autoritatea radioului este cea care dirijează gustul muzical și respectiv alegerea melodiilor" (G. Habenicht și L. Bîrgu, op. *cit.*, p. 137) ; ,,Totodată cîntărețul adaptează în mod conștient textele noi la melodii cunoscute. . ." (E. Cernea și V. D. Nicolescu, *op. cit.*, p. 61).

Cornelia Bulzan are 52 ani şi este din comuna Jurliţa, judeţul Arad. Versurile ei sînt ,,evocative" în sensul unui idilism sătesc, care le face să pară scoase dintr-un sertar păstrător al amintirilor, dintr-un caiet cu foi îngălbenite şi flori presate. E un desuet al liniştii care apare ca stagnare, al unui calm fals, al unei atmosfere pe care ne-am dezobişnuit s-o mai aflăm în poezia contemporană chiar a creatorilor ţărani. Cornelia Bulzan contemplă un sat în afara timpului, într-o permanenţă de carton a elementelor mici, a spaţiilor restrînse. Şi din carton nu se pot construi decît nişte cadre de convenţie : o grădină, o fîntînă, o cărare de pădure. Spaţiul din versurile ei este fără deschideri, fără sugestii în afară, este înrămat ca o pînză care nu comunică mai mult decît figuratul exprimat. Despre versurile ei evident descriptive, am spune mai mult — ele par a înfăţişa un tablou, o imagine ce stă în loc. Ea vede întîmplarea în maniera unui ,,tablou vivant", cînd totul înţepeneşte forţat. În satul descris de ea totul e nefiresc de la locul lui, elementele nu se întîlnesc, nu se ciocnesc, ci fiecare este numai acolo unde a fost situat de o mînă nepricepută : ,,Pe o vale-ncîntătoare, / Satul meu a aşezat; / Murmurele de izvoare / Pe drumeţi i-a fermecat. / În pădurile bătrîne / Sînt cerboi şi brazii-s'nalţi, / Izvoare cristaline / Unde poposiţi şi staţi. / Căprioare sprintenele / Sar pîraie fără fund, / [...] Dimineaţa pe răcoare, / Fetele-s cu şorţ la brîu, / Busuioc la cingătoare, / Pînza şi-o-nălbesc la rîu. / [...] Iar nevasta cea măiastră / Borangic a năvădit, / Alta coase la fereastră, / Sub cireşul înflorit. / Iar bătrînele descîntă, / Dezlegînd orişice vis / Şi-n şuviţa lor căruntă / Anii brumă le-a trimis. / Şi moşneagul ce se utiă, / Pe al cerului palat, / Îţi va spune dacă mîine / Va mai fi înseninat ..." [31]. Atunci cînd, întocmai celui ce mînuieşte un aparat de fixare a imaginii pe peliculă, versificatoarea îşi apropie obiectivul, atenţia ei oprindu-se pe o secvenţă de prim plan, impresia este aceeaşi. Poezia ei idilic rurală are ecouri ale unei poezii de pastişă, propagată prin manuale sau almanahuri săteşti, ale unor versificatori care la rîndul lor au mimat versurile unor condeie ardeleneşti clasice. Dacă am apropia-o de poezia cîntecului popular, apropierea s-ar opri în preajma textului de romanţă cu culori de pastel, cu obiecte de butaforie, cu personaje deghizate în costume țărănești, cu replici șăgalnice — ca într-o, am spune, operetă țărănească [32]. Așa este de pildă poezia ,,Ploaia” [33] : ,,Era așa o zi frumoasă / Și căldură în zăvoi, / Mîndruța mergea cu grebla / Ca să strîngă la trifoi. / [. . .] Stropi de ploaie începură / Ca să-i bată obrăjorii, / Și-o prepeliță sură / Strigă-n cîntec puișorii ; / Și din urmă o ajunge / Un bărbat cu ochi de foc, / Fără a se înțelege, / Iac-o prinde de mijloc. [. . .] De pe umeri a sa șubă / Pe mîndruță o așează / Și pe drum ce dă în curbă / O sărută și oftează . . . ”[34]. Cînd obiectivul face o nouă transfocare, situîndu-se pe o imagine mai apropiată și familiară versificatoarei — grădina și casa ei — planul descriptiv este neschimbat. Dacă fixitatea ca stare ar fi fost simțită, dacă nu ar fi numai o imitare, evocarea bunicii ar fi putut semăna cu un simbol al permanenței. Dar așa nu ni se comunică mai nimic : ,,De cîte ori îmi amintesc, / De nucul din grădină, / Mă duc în taină să-l privesc, / Bunica mea senină ; / Iar tu te-ai dus, nu mai revii, / Grădina e pustie, / Te-așteaptă strugurii în vii / Cu frunza cenușie. / Te-așteaptă nucul cel stufos, / Cu plete răcoroase, / Cu tot ce-aveai tu mai frumos, / Poveștile frumoase. / Te-așteaptă furca cea cu in, / Cu firul ei subțire, / De tort ș-acum e fusul plin/Rămas ca amintire . . . ” [35].

---

[29] AIEF, mg. nr. 4165 I f.

[30] AIEF, mg. nr. 4165 I g.

[31] AIEF, mg. nr. 4166 I p.

,,Foaie verde de trifoi, / Ce bine-i în sat la noi, /Căci așa-i al nostru sat, / Tot de codri-nconjurat. / Și avem în codrul nost / Laur verde și frumos. / Sus pe valea Zimbrului [. . .] Și avem în sat la noi / Și fetițe și flăcăi, / Avem fete muncitoare, / Iar flăcăii-s ca și-o floare [. . .] Unde-i codrul mai frumos / Este-o sondă-n vale jos, / Și din vale pe sub deal / Este mină subteran . . .” [36]. Ca și alți creatori țărani, Gheorghe Pocșoara, în vîrstă de 63 de ani, din satul Zimbru, comuna Gurahonț, județul Arad, închină o poezie satului său. O face cu sentimentul parcă al umplerii unei datorii dictate de modele extrafolclorice. Din aceste impulsuri livrești versificatorul se străduiește să răspundă unui deziderat creat de semănătorism, să facă din sat spațiul de care locuitorii lui sînt legați. Legătura există prin firele de rudenie ale tradiției, dar așa cum este redată ea distruge aceste fire în favoarea unora de artificiu. Poezia răspunde acestui deziderat, și în realizare se simte tonul romanțat și atmosfera de scenetă, de convențional. Dar Gh. Pocșoara vrea să lărgească spațiul descris de el. Ne spune spre ce anume se îndreaptă și cum cunoaște prezentul : ,,Citesc ziare și dint-aiestea mă informez, șî culeg șî propun anumite poezî, care să potrivesc timpului trecut și timpului prezent, di față ” [37]. Și informația din ziar este simțită clar, este evidentă în poezia lui cu palide izbutiri în construcția întregului text prin crearea unor motive cheie ce revin să puncteze enunțul semnificant : ,,Pasăre nevinovată, / Mai vino la noi o dată, / Și ne cîntă sus la poartă ; / Păsărică de pe mal, / Vino la noi în Ardeal, / Și ne cîntă sus pe deal / [...] Şi de-acuma într-un an / Du-te pînă-n Bărăgan, / Şi pe malul dunărean, / Du-te, că eu asta-ţi cer, / Pîn'la Porţile de Fier / ..." [38]. Am amintit tonul idilic cu care tratează el întîmplarea contemporană, ceea ce denotă o inegalitate stilistică. Ea nu înseamnă o dublă ipostază a versurilor lui Gh. Pocşoara, ci căutarea unei maniere proprii, mai ales că unitatea şi constanţa stilistică sînt evidente la poeţii-ţărani în general. Aşa că exersarea recentă — după cum el însuşi ne-a spus [39] — cu condeiul, iniţiativă ce dovedeşte de-abia disponibilitate, este un fapt de recunoscut în înseşi versurile lui. Nu ne surprinde, deci, că poezia ,,Ciobănaşul" [40] (însuşi titlul diminutivat atrage atenţia!) este o scenetă pastorală, cu decor şi personaje aşa cum am întîlnit la Cornelia Bulzan, la care însă acest stil era constant. Şi dacă am mai zăbovi asupra versurilor lui Gh. Pocşoara, care-şi încearcă posibilităţile de comunicare în versuri scrise, am mai descoperi şi altele. Printre acestea este şi poezia didactică, aforistică, de tipul versurilor moralizatoare din literatura de educaţie. Căci ce altceva este poezia ,,Cartea şi învăţătura" [41] decît un evident îndemn moralizator prin pildă la desluşirea tîlcurilor şcolii, ale formării prin ea? ,,Cartea este pentru om / Ca fructele într-un pom; / Cartea-i bună de-nvăţat, / Ca fructele de mîncat. / Aşa-i omul fără carte, / Ca şi pomul fără roade; / Pomul care nu rodeşte, / Nimeni nu-l mai preţuieşte; / Omul care n-ar carte / Nici în lume n-are parte" etc.

---

[32] S-a mai pomenit de această trăsătură care apare : ,,. . .prindea a se răspîndi [. . .] prin lăutari, un bine cunoscut cîntec, împovărat de un idilism ieftin, zămislit se pare de inspirația semănătoristă a unui învățător gorjean : « Foaie verde iarbă grasă, /Iarbă din zăvoi,/ Nici o viață nu-i frumoasă/ Ca în sat la noi !/ Primăvara ară-n coastă/ Plugul cu doi boi,/ Ce frumos cîntă p-o cracă/ Cucul în zăvoi ! »” (Al. Amzulescu, *op. cit.*, p. 9—10).

[33] AIEF, mg. nr. 4166 I 1.

[34] O variantă pe aceeași temă este și textul ,,La fîntînă” (AIEF, mg. nr. 4166 I n), în care și elemente ale noului aspect al satului se topesc în aceeași pastă de romanță.

[35] AIEF, mg. nr. 4166 I r.

[36] AIEF, mg. nr. 4166 I a.

[37] Vezi fișa de informator AIEF, nr. 12999.

*

Am prezentat creaţia de versuri a unor ,,scriitori-ţărani", pentru a constata un fenomen de cultură în mediul de sat, un fenomen ce în condiţiile de azi capătă amploare. Am spune că esenţa lui este autodirijarea şi dirijarea disponibilităţilor artistice ale oamenilor spre un anume tip de creaţie, desprins de modelul actului creator folcloric şi care mimează pe cel cult. Fenomenul nu poate şi nu trebuie să fie neglijat atunci cînd se are în vedere o cercetare socio-culturală a contemporaneităţii săteşti. Nu mai insistăm asupra caracteristicilor, care au mai fost spuse anterior de cercetători şi care s-au desprins şi în cursul prezentării de pînă acum — creaţia prin scris, poezie dedicată recitării şi nu cîntării, sau, dacă se adaptează şi la melodie, aceasta este aleasă dintre cele difuzate şi consacrate în linie oficială, prin radio, tematica nefolclorică a unei poezii ocazionale, cu punct de referinţă în poezia ce apare în paginile cotidienelor etc. —, pentru că am intenţionat doar să creionăm un aspect cultural din satele de azi. Contactul cu ceea ce e în afara perimetrului de viaţă al oamenilor se realizează azi cu o deosebită pregnanţă şi este imposibil să nu existe reacţii, ecouri la receptorii din mediul sătesc. S-a spus adesea că versurile ce se scriu de către poeţii-ţărani reflectă realitatea nouă din sate, dar credem că nu este suficient pentru a caracteriza fenomenul. În afară de faptul că aceasta nu înseamnă decît un aspect tematic şi — după cum am văzut — nici măcar nu este unicul, ni se pare de notat tocmai depăşirea şi în tematică a acestor limite geografice, ca şi în ceea ce priveşte liniile de cultură, şi — dincolo de aceasta — devine interesant în discutarea acestui proces de creaţie sistemul de relaţii în care el este implicat.

---

[38] AIEF, mg. nr. 4166 I c.

[39] Vezi aceeaşi fişă de informator, AIEF, nr. 12999.

[40] ,,În munţii ce se-nalţă/ Cu vîrful către nori, / Acolo-ntr-o poiană/ Sub poala unui munte,/ O turmă de oiţe, / Mai mari şi mai mărunte./ Ciobanii stau de pază,/ La turma lor de oi/ [...] Dar unul dintre dînşii/ Din traista lui a scos/ Şi-ncepe ca să cînte/ Din fluierul de os" etc. (AIEF, mg. nr. 4166 I b).

[41] AIEF, mg. nr. 4166 I e.

Ceea ce ni se pare că mai trebuie avut în vedere este faptul că nefiind vorba decît de o tatonare, de certa existenţă a unor valenţe, dar care nu şi-au găsit încă formele cele mai potrivite de obiectivare, valorificarea lor se cere bine cumpănită. Simplul fapt că ele poartă emblema paternităţii unor creatori ţărani nu poate să fie suficient. Să nu uităm că funcţia preponderent artistică a faptelor poetice noi le obligă ca, preluate şi popularizate organizat, să răspundă în primul rînd unui deziderat estetic. Şi acesta este necesar să existe în însuşi textul creat, pentru că nu timpul e acum cel ce şlefuieşte, ce toceşte asperităţile, deoarece aceste texte nu sînt — cel puţin în momentul de faţă — menite circulaţiei. Este motivul pentru care punem sub semnul întrebării înglobarea lor în noţiunea de folclor, dacă prin aceasta înţelegem „totalitate a creaţiilor spirituale de artă elaborate sau preluate creator de popor”[42]. De aceea credem că, înainte de a valorifica scenic, public, în mişcarea artistică organizată, de a consacra în felul acesta rezultalele procesului de creaţie, el trebuie studiat, analizat ca fenomen.

Ne exprimăm convingerea că descoperirea şi cercetarea acestor „scriitori-ţărani” este o realitate ce trebuie avută în vedere atunci cînd considerăm procesul de creaţie în colectivitatea sătească, a mediului folcloric în general, ca şi în raportul cu complexul tradiţional, pe de o parte, şi cu cel informaţional curent, pe de altă parte.

În încheiere, am pune un semn de întrebare, la care cei ce se ocupă, în îndrumarea pe care sînt meniţi să o dea, de aceste aspecte ale ambianţei culturale trebuie să reflecteze şi poate să ajungă a da un răspuns. Dincolo de existenţa unui proces fenomenologic obiectiv, oare ce sînt rezultatele lui : poezie, creaţie folclorică, răspuns la solicitări ? Şi doar în urma convingerii lor, argumentată neîndoios de material, să îl folosească, să îl valorifice. Or, „a valorifica”, în cazul de faţă, trebuie să însemne în primul rînd „a pune în lumină valoarea”, „a folosi valoarea”, şi nu „a presupune”, „a mima o presupusă valoare”, pentru că este obligatoriu ca ea să fie conţinută în însuşi textul ... „poetic” (?), „folcloric” (?), „proză versificată” (?), „agitatoric” (?), „propagandistic” (?)... Nu îi ataşăm exact unul din atribute, pentru că aşteptăm ca el să constituie enunţul care să urmeze interogaţiei.

---

[42] Radu Niculescu, *op. cit.*, p. 119, nota 1.

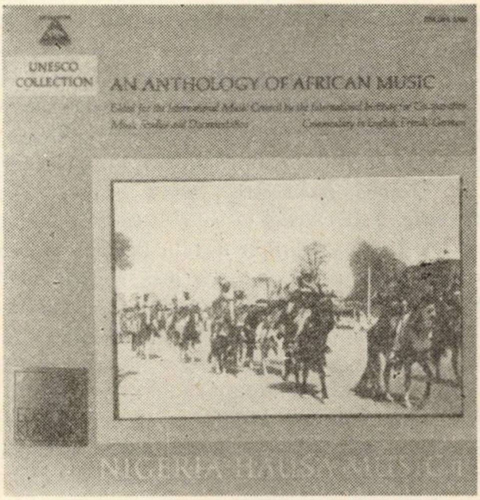
CRONICĂ

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Prezenta cronică este consacrată cîtorva discuri cu muzică africană. Apărute în două serii de înalt prestigiu : Colecţia UNESCO şi Colecţia Muzeului Omului din Paris, ele cuprind documente sonore de mare preţ atît pentru cercetători, cît şi pentru toţi iubitorii de frumos, însoţite de bogate texte explicative, hărţi şi fotografii.

1. *Nigeria-Hausa Music I. Unesco Collection. An Anthology of African Music.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation in collaboration with the Royal Museum of Central Africa, Tervuren. General Editor : Paul Collaer. Recordings, commentary and photographs by David Wason Ames. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2306. [30 cm, 33 ture]. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) şi germană (3 p.) este ilustrat de harta ţării şi a ţinutului explorat şi de 12 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.



Înregistrările de faţă reprezintă o selecţie din muzica populaţiei de limbă hausa din nord-vestul Nigeriei, cu oraşele Zaria, Kajuru, Kano şi Katsina. Ocupaţia principală a oamenilor este agricultura. Se cultivă îndeobşte porumb, mei, bumbac, arahide şi tutun. În oraşe îşi desfăşoară activitatea meseriaşi de toate genurile, deosebit de îndemînatici. Viaţa culturală şi artistică se află sub înrîurirea Islamului. Coexistă străvechiul cult *Bori*, practicat îndeosebi pentru îndepărtarea spiritelor rele şi vindecarea bolnavilor presupuşi a fi posedaţi de acestea. În astfel de practici magice-vrăjitoreşti muzica şi dansul ocupă un loc de frunte. Muzicanţii de meserie, deşi mereu solicitaţi şi admiraţi, sînt socotiţi de rang social inferior. După datină, meseria se moşteneşte din tată în fiu : nu se cade ca acesta să îmbrăţişeze altă îndeletnicire !

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 5, p., 427–435 Bucureşti, 1972

Muzica se împletește la tot pasul cu viața oamenilor : fanfare de corni și trompete glorifică pe conducători; măcelarii, fierarii, vînătorii, fermierii își au muzicanții lor; cîntăreții celebri și orchestrele lor cîntă laude celor avuți ori în scop de propagandă pentru partidele politice; muzicanții amuză mulțimea la bîlciuri, în piețele satelor și la felurite petreceri populare ș.a.m.d.

Se descriu în cadrul explicațiilor de la fiecare piesă înregistrată cîteva din instrumentele muzicale din partea locului. Precumpănesc fel de fel de tobe, toate membranofone :

Kalangu are corpul în formă de nisiperniță (clepsidră), cu două membrane legate între ele de un număr mare de coarde, întinse în lungimea instrumentului pe toată circumferința. Ele sînt strînse spre mijlocul tobei de o legătură inelară. Instrumentul este ținut sub brațul stîng, cu ajutorul unei chingi petrecute deasupra umărului. Apăsînd cu brațul partea inferioară a legăturilor tensiunea membranelor devine mai mare. Variind presiunea asupra legăturilor se pot obține interesante efecte sonore : sunete ce alunecă de jos în sus sau de sus în jos, după caz, într-un interval de cvartă. Este bătută doar membrana superioară : cu un băț de lemn cu capătul adus ca un cîrlig ținut în mîna dreaptă și cu degetele mîinii stîngi. Instrumentul se aseamănă cu „tobele vorbitoare'' larg răspîndite în Africa Occidentală. O variantă a sa, *kotso*, are o singură membrană, lovită doar cu degetele. Un grup de *kotso* este însoțit de o tobă asemănătoare, cu corpul cilindric, cu două membrane lovite cu mîna, *gangan kotso*.

D'an karb'i este o tobă mai mică, asemănătoare ca formă cu *kalangu*. Coardele de tensiune sînt înnodate într-o poziție fixă, din care pricină nu se pot obține efectele sonore proprii tobelor *kalangu* și *kotso*.

Kuntuku este toba mică destinată să le acompanieze pe celelalte. Pe un trunchi de con este întinsă o membrană unică. Instrumentul e așezat pe sol și bătut cu două baghete într-o pulsație metrică regulată și uniformă, ca un metronom. Pe acest fundal ritmic se aștern bătăile complexe ale celorlalte tobe.

Taushi este o tobă de talie mică, în formă de con, cu o singură membrană subțire, pe care e întins un șiret. E ținută în bandulieră în timp ce e bătută cu degetele. Un cîntec de slavă Nigeriei este însoțit de bătaia a trei tobe de acest fel.

Dundufa este o tobă înaltă și relativ subțire, cu partea din mijloc mai umflată (cam ca la un butoi). Sînt întotdeauna o pereche : *dundufa* și *var dundufa* (fiica *dundufei*). Executantul stă în fața tobelor așezate în poziție verticală (cu membrana în sus) și le bate, pe cea dintîi cu mîna, iar pe cealaltă cu un băț. Li se alătură și lor micuța *kuntuku*.

Gangan noma este o tobă mare cu două membrane, în formă de butoi, asemănătoare cu *dundufa*. Este culcată pe sol și bătută cu două bețe cu capătul adus, lungi de vreo 30 cm. Este echipată cu un vibrator metalic, atașat aproximativ la extremitatea corpului. O întovărășește o tobă mai mică, *kazcgi*, deschisă la capătul inferior, și ea culcată și bătută cu bețe asemănătoare. Aceasta sună aproximativ cu o cvartă mai sus.

Tobele oficiale ale emirului de Zaria, în număr de patru, se numesc *tambura*. Sînt de fapt timpane, cu corpul de rezonanță ca o căldare. Sînt păstrate într-un hangar special, așezate pe stîlpi groși. Sînt bătute cu un mai făcut din piele de hipopotam. Sînt două perechi de *tambura*, una numită *salo-salo* (= de genuri diferite) și alta numită *yan d'ai d'ai* (= una cîte una). Și ele sînt însoțite uneori de tobe mici de acompaniament : *kuntuku tambari*. Urcate pe cămile, cele patru *tambura* însoțesc cu bătaia lor alaiul oficial. Se zice că ele au întotdeauna ceva „de spus'' în cinstea emirului.

Komo este o lăută mare cu două coarde întinse deasupra unui gît lung. Acesta se prelungește printr-un vibrator metalic, *ceba*, făcut dintr-o placă dreptunghiulară cu marginile perforate în care s-au introdus inele. Rezonatorul este făcut dintr-o tigvă. De la capătul inferior al acesteia pînă la extremitatea gîtului prelungit prin vibrator, instrumentul măsoară vreo 75 cm.

Kakaki este o trompetă din tablă, lungă de peste 2,50 m, cu tubul cilindric sfîrșit printr-un pavilion conic. Seamănă bine cu „trîmbițele'' noastre din nord.

Farai este un corn de lungime mijlocie făcut din bambus și din lemn.

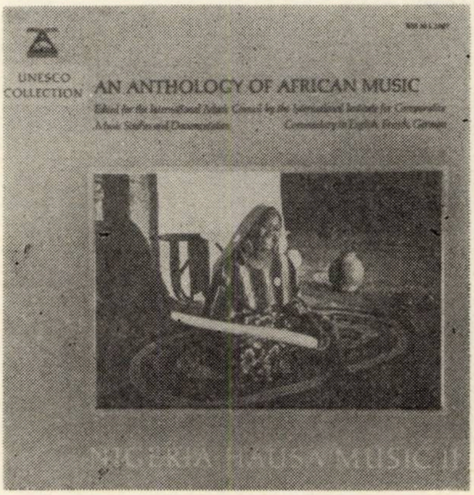
Algaita este un aerofon conic cu ancie (autorul îi spune „hautbois à une seule anche"). Aceste aerofone cîntă de obicei laolaltă. Fanfara sultanului din Sokoto, bunăoară, este alcătuită din trei *kakaki*, trei *algaita*, cinci *farai* și două tobe cu membrană dublă, *gangan na sarki*. Este interesant că se consideră că aceste instrumente nu cîntă, ci „vorbesc".

Pe disc sînt înregistrate unsprezece piese : 1. Ritm pentru măcelar (*kalangu*, *d'an karb'i* și *kuntuku*), 2. Cîntare și tobe sărbătorind fierarii (voce, *dundufa*, *var dundufa* și *kuntuku*), 3. Cîntare de laude pentru un vînător (voce și *komo*), 4. Cîntare și tobe pentru fermieri (voce, *gangan noma* și *kazagi*), 5. Cîntare de laude pentru cultivatori (idem), 6. Tobele regale ale emirului din Zaria (cele patru *tambura*, însoțite de *kuntuku tambari*), 7. Fanfară pentru sultanul din Sokoto (descrisă mai sus), 8. Fanfara de trompete a emirului din Zaria (mai multe *kakaki*, acompaniate de alte instrumente : *farai* și *kaho* (?) și de tobe), 9. Ansamblul de corni și tobe al unui șef de district (voce, două *algaita* și patru tobe mici cu două membrane, *gangan algaita*. 10. Cîntare de slavă Nigeriei (voce și trei *taushi*) și 11. Cîntare sărbătorind învestitura emirului de Kano (voce, cinci *kotso* și *gangan kotso*).

2. *Nigeria-Hausa Music II. Unesco Collection. An Anthology of African Music.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation in collaboration with the Royal Museum of Central Africa, Tervuren. General Editor : Paul Collaer. Recordings, commentary and photographs by David Wason Ames. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2307. [30 cm, 33 ture]. Textul explicativ în limbile engleză (3 p.), franceză (3 p.) și germană (3 p.) este ilustrat de 11 fotografii, inclusiv cea de pe copertă.

La instrumentele descrise în cuprinsul textului explicativ de la discul anterior se mai adaugă cîteva :

Obati sau *til'boro* o varietate de tilincă, făcută dintr-o tulpină de porumb de Guineea. Țeava, lungă de vreo 30 cm, este complet deschisă la amîndouă capetele. La gură este tăiată o languetă fină, lungă de 5 cm și lată de 0,5 cm. Este menținută cu ajutorul unei sforicele legată în jurul țevii. Instrumentul e ținut traversier, cu langueta între dinți : aceasta funcționează oarecum ca o ancie, vibrînd și cînd se aspiră și cînd se suflă, colorînd în acest chip sunetul. Capătul inferior se închide cu degetul sau se lasă deschis, după nevoie, ca la tilinca noastră.



Garaya este o lăută cu două coarde întinse de-a lungul unui gît rotund și deasupra unei cutii de rezonanță de formă ovală făcută din lemn, lungă de vreo 20 cm, acoperită cu piele de antilopă. Instrumentul măsoară aproximativ 50 cm de la capătul inferior al rezonatorului pînă la extremitatea gîtului. Coardele sînt ciupite cu un plectru din piele întărită de vacă, în formă de romb.

Kukuma este o vioară de vreo 45 cm cu o singură coardă din păr de cal, întinsă deasupra unei tigve decalotate, acoperită cu o piele de șopîrlă, perforată de o largă ureche circulară. Între *kukuma* și *goge*, altă vioară monocordă, aproape că nu există vreo deosebire.

Kwairama este o tobă micuță cu două membrane. Ea se alătură marii „tobe de fermă" *gangan noma* și celei mai mici *kazagi*.

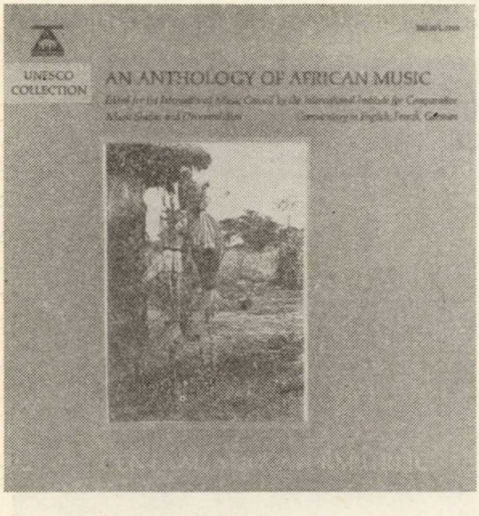
Tandu este un fel de tobă din piele întărită, în formă de pîlnie cu gîtul foarte larg (oarecum ca *darabukka* Orientului Apropiat). Ţinută în bandulieră, în dreptul şoldului stîng, e bătută cu o baghetă şi cu mîna.

Tigve mari sau mai mici, decalotate, în formă de ceaun, aşezate pe sol cu gura în jos sau cu gura în jos într-o căldare cu apă sînt folosite ca idiofone de percuţie. Sînt bătute cu mîna, cu o singură baghetă sau cu două baghete.

O tigvă numită *shantu*, în formă de ţeavă, lungă de aproximativ 90 cm şi deschisă la amîndouă capetele (fotografia de pe copertă), este apăsată de pulpa piciorului stîng cu o mişcare bruscă, în timp ce se loveşte partea opusă de dedesubt a gambei şi se închide cu palma cealaltă extremitate. Sunetul e moale, însă cum acest curios idiofon e folosit în casă, se asigură în condiţii mulţumitoare un acompaniament ritmat cîntării.

Conţinutul mai variat decît al discului precedent cuprinde cu totul treisprezece piese : 1. Cîntare de proslăvire pentru emirul din Zaria (voce, *kukuma* şi tigve bătute cu mîna şi degetele îmbrăcate cu inele de metal), 2. Ansamblu cîntînd pentru personagiile oficiale ale Congresului Popoarelor de Nord (cîntăreţul panegirist se acompaniază cu un *goge*, întovărăşit de alţi doi executanţi din *goge* şi de două tigve mari bătute fiecare cu cîte o baghetă), 3. Muzică Amada (cîntată ocazional în timpul nunţilor de către o solistă şi cor de femei, acompaniate de o baterie de trei tigve bătute), 4. Cîntare de laude pentru emirul din Gamel (voce, *kukuma*), 5. Muzică şi cîntare *kalangu* (cîntec ,,de ascultat'' cîntat de un bărbat în falset şi de un grup de fete), 6. Cîntare de laude oştenilor *yan tauri* (voce, *kalangu* şi *kuntuku*). 7. Cîntec de critică socială şi dans, cu funcţie analogă cu strigăturile peste deal de la noi (solist, cor, *gangan noma*, *kazagi* şi *kwairama*), 8. Cîntăreţi şi toboşari *masutandu* (voce şi două *tandu*), 9. Muzică pentru o ceremonie *Bori* (voce, *garaya* şi hoşete), 10. Fluiere *obati* şi cîntece (două *obati* şi imitaţie din gură a tobei *kalangu*), 11. Cîntece de copii (patru piese cîntate de solist-cor în tehnică responsorială însoţite de bătăi din palme), 12. Cîntări şi muzică *shantu* (cîntec feminin satiric acompaniat de tigva *shantu*) şi 13. Cîntare pentru pisat grăunţe (glasul solistei e susţinut de rîşnitul ritmic al grăunţelor).

3. *Central African Republic* (*Ngbaka, Mpyemo, Kaka, Nzakara*). *Unesco Collection. An Anthology of African Music.* Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation in collaboration with Royal Museum of Central Africa, Tervuren. Recordings, commentary and photographs by Simkha Arom in collaboration with Geneviève Taurelle. Bärenreiter — Musicaphon BM 30 L 2310 [30 cm, 33 ture]. Textul explicativ în limbile engleză (4 p.), franceză (4 p.) şi germană (5 p.) este ilustrat de harta ţării şi a zonelor explorate şi de 8 fotografii, inclusiv cea de pe copertă. Materialul a fost cules în 1964—1965, în cursul unor cercetări făcute de Departamentul artelor şi tradiţiilor populare din Muzeul naţional Barthélemy Boganda din Bangui.



Aşezată în centrul Africii, aproximativ la jumătatea distanţei dintre Atlantic şi Oceanul Indian, Republica Africa Centrală adăposteşte pe cei 617 000 km pătraţi de teritoriu peste două milioane de locuitori : un veritabil mozaic etnic, alcătuit din valuri succesive de migraţiuni. Organizarea socială de clan stăruie, aşijderea economia bazată pe vînătoare, pescuit şi agricultură. După obţinerea independenţei de stat (1960), ţara e în plin avînt. Se exportă diamante, lînă, minereuri de magneziu, petrol.

Discul de faţă prezintă un material muzical variat, cules de la populaţiile ngbaka, mpyemo, kaka şi nzakara, trăitoare în partea meridională a ţării. Nzakara sînt cei mai vechi locuitori ai acestor meleaguri : în momentul pătrunderii europenilor ei formau un regat prosper, vechi de două veacuri. Ceilalţi au venit din diferite părţi ale continentului african, la date diferite, începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

O consecinţă a situaţiei geografice a Republicii Africa Centrală şi mai ales a configuraţiei etnice a populaţiei sale este — între altele — o muzică tradiţională extrem de bogată şi de variată. Cele 21 de piese cîte cuprinde acest disc pot da o idee în acest sens. Întîlnim aci eşantioane din acea creaţie spirituală populară — expresie colectivă a vieţii sociale — pe care africanii o numesc într-un cuvînt ,,dansul'', cuprinzînd în sfera acestei noţiuni, laolaltă, cîntările, ritmii instrumentali şi desfăşurările coregrafice. Aceste creaţii prezintă caractere diferite în raport cu prilejul de care sînt legate funcţional : înmormîntare, cultul strămoşilor, sărbătorirea gemenilor, riturile agrare sau cele de vînătoare şi de război, ceremoniile de iniţiere — circumcizia şi excizia — sau dansurile de tămăduire. Alături de acestea se întîlnesc o seamă de creaţii artistice expresie individuală poetică şi muzicală, destinate să-l delecteze pe interpret însuşi şi pe cei care-l ascultă : povestitorul de legende care-şi însoţeşte glasul cu harpa, mama care cîntă ca să-şi adoarmă pruncul, călătorul solitar care-şi susţine ritmul mersului ciupind strunele harpei sau lamelele sanzei ş.a.

Melodiile ngbaka sînt pentatonice-anhemitonice. Intervalul de semiton este exclus. Cîntările colective sînt mai totdeauna de formă responsorială : răspunsul este fie la unison, fie la octavă. Ocazional se pot auzii parafonii în cvarte paralele. Motivele sînt concise. Combinaţiile ritmice ale tobelor, care se juxtapun muzicii vocale, sînt rezultatul unor formule ritmice simple, bătute fiecare de unul din executanţi. Se folosesc tobe cu două membrane *ngili*, cu corpul din lemn în formă de butoi alungit, în baterii de patru, diferite ca mărime. Li se alătură adesea un clopot de fier *makembe*, fără limbă, de forma unui triedru înalt de vreo 50 cm : instrumentistul îl ţine de calotă şi îl bate la una din intersecţiile planurilor sale, înăbușind sunetele, cînd e cazul, prin apăsarea pavilionului de coapsă. Cele zece strune ale harpei *ngombi*, prinse de un gît arcuit cu ajutorul unor cuie de lemn şi întinse deasupra unei cutii de rezonanţă de formă ovoidală, făcută din lemn, cu faţa din piele de capră, perforată de două urechi, sînt acordate în două serii curat pentatonice. O asemenea harpă susţine glasul unui povestitor — nu trebuie confundat cu ,,grioţii'' — care cîntă o frumoasă naraţiune lirică. Discul ne mai prezintă un vechi cîntec războinic, o incantaţie pentru vînătoarea de turturele, un rit pentru invocarea ploii, o cîntare destinată odinioară vindecării şi ghicitului şi un cîntec consacrat naşterii unor gemeni. Pentru multe seminţii din Africa Centrală venirea pe lume a gemenilor este un eveniment extraordinar : prilej de cinste şi bucurie pentru familia care i-a procreat, dar şi de teamă pentru nenorocirile care ar putea fi aduse. Gemenii nu sînt copii obişnuiţi, ei posedă puteri supranaturale, bune sau rele, după însăşi natura lor, dar şi consecinţă a felului în care sînt trataţi. De aceea naşterea lor trebuie neapărat să fie însoţită de o seamă de rituri : cîntări şi dansuri în prima seară cu lună plină de la venirea lor pe lume.

Muzica mpyemo are multe însuşiri comune cu cea a vecinilor kaka, bunăoară apariţia în unele moduri a intervalului de semiton sau unele formule ritmice identice. Cîntările de ansamblu sînt şi aci de formă responsorială. Cele ale populaţiei kaka sînt în general monodice, cu ocazionale cvarte paralele şi ,,bifurcaţii armonice'' prin mişcare contrară. Discul cuprinde trei melodii mpyemo : două cîntece de leagăn şi o interesantă piesă polifonică cîntată actualmente în diferite ocazii, altădată se pare doar în riturile fetişiste ale sectei ,,oamenilor-pantere''. Instrumentul care se alătură solistului şi corului în cazul acestei piese e sanza *kembe*. Este alcătuită dintr-o cutie de rezonanţă trapezoidală deasupra căreia, pe două căluşe transversale, sînt fixate douăprezece languete metalice flexibile, de diferite mărimi. Executantul le ciupește cu degetele mari, în vreme ce cu celelalte degete ţine cutia într-o jumătate de tigvă, aninată de gît cu ajutorul unui şnur (aşa cum ar ţine un lăutar de la noi ţambalul mic). Rolul tigvei este să amplifice sunetele slabe ale instrumentului. Se aude totodată în înregistrare sunetul unei sticle lovite la intervale regulate cu o baghetă de lemn. Raporturile dintre voce, sanza şi butelie sînt poliritmice, fiecare depănînd un ritm propriu.

În continuare se află cinci piese culese de la populaţia kaka : Cîntări în cinstea unor gemeni, două cîntece de leagăn (unul de formă responsorială, cîntat de două tinere mame şi susţinut de scuturatul regulat al unui hoşet), cîntecul de jale al unei femei măritate, care-şi plînge soarta şi un altul de asemenea al unei femei măritate care se teme de nefericirile care o aşteaptă, de vreme ce s-a căsătorit, silită de taică-său, cu un membru al aceluiaşi clan, lucru pe care legile nescrise ale tradiţiei îl opresc cu străşnicie. Cîntările în onoarea gemenilor sînt susţinute de un cor mixt şi de un ansamblu de percuţie numit *hentchi* : două scînduri şi un par, a căror înălţime variază de la 1,50 m la 1,80 m. Executanţii le ţin în poziţie verticală în mîna stîngă şi le bat cu o baghetă ţinută în mîna dreaptă. Li se alătură un hoşet făcut dintr-o împletitură de nuiele umplut cu coaje vegetale, numit *kama*, şi un clopot de metal fără limbă, *bongo*, bătut cu o baghetă de lemn. În vreme ce *hentchi* şi *bongo* stabilesc o formulă ritmică constantă, de formă aditivă : 2 + 2 + 3 + 2 + 3 — formulă curent întîlnită în toată Africa Centrală —, hoşetul marchează invariabil un ritm ternar. Rezultă de aci o interesantă poliritmie.

Trecutul legendar, tradiţiile seculare şi viaţa de toate zilele ale societăţii nzakara sînt cîntate de *ba-ya-bia*, poet-muzician. Om liber, mîndru de arta sa, el nu trebuie şi nu vrea să fie asimilat cu un ,,griot''. Arta sa pretinde daruri alese : să fie bun muzician şi să-şi stăpînească cu meşteşug harpa cu care-şi acompaniază, într-o manieră oarecum ostinato, cîntarea : o lungă şi inspirată improvizaţie poetică. Instrumentul său, *kundi* sau *ndala*, este o harpă micuţă cu cinci strune, prinse de cuiele înfipte într-un gît arcuit şi fixate în partea opusă de un cordar aflat pe faţa din piele a unei cutii de rezonanţă de formă lungueaţă. Prima melodie nzakara este o cîntare de acest gen, culeasă de la unul din cei din urmă *ba-ya-bia*, acompaniat de harpa *kundi*. Îi urmează o melodie asemănătoare ca atmosferă, cîntată de o solistă şi de un cor de femei. Femeilor le place să pastişeze stilul poetului-muzicant. Ele şi-au improvizat un acompaniament numit *onguna na bagada* (= creanga care vorbeşte). O femeie ţine în poală o mare oală sferică în care şi-a introdus antebraţele îndoite. Cînd şi cînd îi închide alternativ deschizătura cu bustul. Fundul oalei este aşezat pe un par, pe care o altă femeie îl ţine imobil, sprijinit de un pom. O a treia femeie îl bate cu două baghete. Instrumentul produce — dincolo de ritmul percutat — un efect de rezonanţă asemănător cu un rapid glissando de timpan. Acelaşi acompaniament susţine melodia următoare, o cîntare satirică cîntată la încetarea doliului. Discul se încheie cu un vechi cîntec de leagăn nzakara şi cu două cîntări pentru gemeni, de asemenea nzakara.

4. *Musiques Banda. République Centrafricaine. Collection Musée de l'Homme*, publiée sous la direction de Gilbert Rouget. Enregistrements, notice et photographies de Simha Arom et Geneviève Dournon-Taurelle. Realisation technique : Jean Schwarz. Disques Vogue. Vogue International Industries LD 765. [30 cm, 33 ture]. Textul explicativ în limbile franceză şi engleză (6 p.) este ilustrat de 10 fotografii, inclusiv cea de pe copertă. Pe dosul plicului-album harta ţării şi a zonei explorate. Este un alt disc închinat muzicii din Republica Africa Centrală de aceiaşi autori, scos de Muzeul Omului din Paris într-o admirabilă serie îngrijită de cunoscutul etnomuzicolog Gilbert Rouget.

Populaţia banda, în număr de vreo 300 000 de suflete, ocupă partea centrală a ţării. Au venit, se crede, din Bahr-el-Gazhal, aflat la miazăzi de Sudan, din pricina sîngeroaselor expediţii organizate odinioară de negustorii de sclavi.

Cercetarea aflată la baza acestui disc, făcută în 1964—1967, a cuprins o întinsă zonă a teritoriului locuit de banda, în jurul localităților Ndele, Mbres și Bakala. Credințele animiste încă vii își pun pecetea îndeobște pe folclorul obiceiurilor: nașterea gemenilor, riturile de inițiere, vindecare, înmormîntare ș. a. Muzica vocală și cea instrumentală formează aproape întotdeauna un tot. Cîntarea vocală, monodică, cîntată în cor, prezintă armonii întîmplătoare de cvarte sau de cvinte în alunecările de la sfîrșit de frază. Melodiile motivice, bazate uneori pe repetarea unui singur motiv, sînt în cea mai mare parte pentatonice. Ceea ce contează este continuitatea cîntării, obținută prin reluarea fără întrerupere a aceleiași fraze muzicale.

musiques
banda

Construirea și mînuirea instrumentelor muzicale revine bărbaților. Cele mai de seamă instrumente sînt:

Toba de lemn cu buze, *linga*, făcută dintr-un trunchi de lemn tare, scobit în interior, cu o despicătură longitudinală pe toată lungimea părții convexe superioare, largă de aproximativ cinci centimetri: buzele. La capete se află două mînere prelungi, iar dedesubt patru picioare groase și scurte, încît toba aduce oarecum cu un patruped. Tobele de acest fel sînt folosite în baterii de două sau de patru piese de mărimi diferite, fiecare bătută cu cîte două ciocane de lemn cu capetele din latex. Sînt folosite pentru dans sau pentru transmiterea veștilor. Ritmul pentru dans este susținut într-o manieră ostinato pe tobele mici, în vreme ce variațiile sînt improvizate pe tobele mari (uneori de dimensiuni foarte mari, cu un diametru de aproape un metru). Mesajele sînt transmise de la o localitate la alta în limbajul specific tobelor ,,care vorbesc''. Prin înălțimea variabilă a sunetelor — ele pot scoate trei sunete diferite — și prin durate și accente ritmice, se reproduc sonor modulațiile limbajului vorbit.

Xilofonul pe șanț *linga-sho* constă din patru șipci de lemn de grosimi diferite întinse deasupra unui șanț săpat în sol. Extremitățile șipcilor sînt așezate pe două mănunchiuri împletite din paie. Le bat doi inși: fiecare cu cîte două baghete de lemn, bătînd două șipci care-i revin. Funcțiunea acestui xilofon pe șanț este, pentru banda, aceeași ca o unei tobe de lemn.

Trompete de lemn, de mărimi diferite, scoțînd fiecare doar un sunet, cîntă întotdeauna în ansamblu, între zece pînă la optsprezece instrumente. Ele sînt acordate după un sistem pentatonic ale cărui trepte sînt dublate la una sau la două octave, după numărul instrumentelor din ansamblu. Sînt două feluri de trompete: drepte (*mbeya*) și traversiere (*ongo*). Acestea din urmă sînt făcute din rădăcinile strîmbe ale unui arbore și măsoară între 29 și 110 cm. Trompetele sînt strîns legate de cultul strămoșilor și de riturile de trecere. Ele compun ,,mozaicuri muzicale'', fiecare instrumentist cunoscînd cu precizie locul și timpul unde și cînd trebuie să intervină cu trompeta sa unitonală. Se aud însă și efecte polifonice. Li se alătură una sau două trompete din corn de antilopă.

Fluierul drept *gbelele* este făcut dintr-o țeavă de trestie în care s-au perforat patru găuri.

Fifele *ngala*, de lungimi diferite, între 17 și 23 cm sînt folosite în grupuri de cîte șase. Sînt identice cu fifele noastre din Oltenia și ca și acestea sînt unitonale. Și ele compun ,,mozaicuri muzicale'' întovărășite de efecte polifonice, ca și trompetele.

Trompetele traversiere *mbya* sînt făcute dintr-un corn de antilopă canelat, lung de vreo 70 cm. Au o gură dreptunghiulară tăiată la vreo 10 cm de la vîrf. Capătul inferior se termină printr-un pavilion făcut dintr-o tigvă sferică, ale cărei calote polare au fost retezate, lipită de corn cu un amestec pe bază de rășină. Cîntă obișnuit doi inși : unul scoate o pedală întreruptă, pe care se așterne, sincopat, motivul celeilalte, bazat pe un joc de cvintă, al cărei sunet inferior se află cu o terță mică deasupra pedalei.

Se mai cîntă din *sanza*, idiofon cu lame metalice de mărimi diferite, ciupite cu degetele, din xilofoane cu cinci lame, cu rezonatori din tigve (*kalangba*), din harpe arcuite cu șapte sau cu cinci strune (*kundi*), din diverse tobe cu membrane, hoșete, clopote și alte accesorii sonore care întovărășesc dansul.

Dintre piesele gravate pe cele două fețe ale discului rețin atenția ansamblurile de trompete drepte, de trompte traversiere, de fife, un interesant dans funebru în sunetele tobelor de lemn, un dans de inițiere acompaniat de un xilofon pe șanț, trei cîntece de leagăn și o interesantă muzică pentru primirea războinicilor victorioși.

5. *Musique Guéré. Côte d'Ivoire. Collection Musée de l'Homme*, publiée sous la direction de Gilbert Rouget. Enregistrements, notice et photographies : Hugo Zemp, Centre National de la Recherche Scientifique et Département d'ethnomusicologie, Musée de l'Homme, Paris. Realisation technique : Jean Schwarz. Disques Vogue. Vogue International Industries LD 764. [30 cm, 33 ture]. Textul explicativ în limbile franceză și engleză (6 p.) este ilustrat de 10 fotografii, inclusiv cea de pe copertă. Pe dosul plicului-album harta țării și a zonei explorate.

CÔTE D'IVOIRE
Enregistré par
Hugo Zemp

Cei vreo 250 000 de guere locuiesc într-o zonă forestieră aflată la limita de nord a pădurii atlantice africane. Satele sînt ridicate în poiene. An de an noi părți de pădure sînt defrișate pentru amenajarea ogoarelor. Puternic integrată în viața tradițională, muzica guere este deosebit de vie. Munca este înlesnită și ușurată de cîntece, cu cîntece sînt glorificați șefii și îmbărbătați luptătorii, cîntecele și jocurile sînt nelipsite în ceremoniile de trecere marcate de circumcizie și excizie, muzica însoțește dansul măștilor și ceremoniile tainice ale societăților secrete ș. a. m. d.

O bună parte din cîntări sînt curat pentatonice, uneori întregite cu pieni. Altele preferă cromatismul. În fine, în unele alternează pasaje pentatonice cu pasaje cromatice. Acest cromatism nu trebuie înțeles în sensul teoriei apusene, respectiv la distanțe de un semiton (100 de cenți în sistemul temperat), ci intervale de mărimi variabile în jurul semitonului. Asemenea scări, riguros măsurate de autor, apar mai ales în muzica cîntată din xilofon sau din harpa în furcă. Polifonia e prezentă în forme diferite : tehnica isonului ori a unor motive ostinato sau suprapuneri de sunete, uneori în paralelisme (cvarte în structurile pentatonice, dar și terțe sau secunde ori paralele de terțe ori de sunete cuprinse între secunda mare și terța mică).

Instrumentele descrise de autor, ale căror glasuri le auzim în discul de față, sînt următoarele :

Harpa în furcă *do*, cu brațele în formă de triunghi unite în partea superioară de un jug și înfipte cu partea inferioară într-o tigvă cu fundul deschis. Presată de pîntecele instrumentistului sau lăsată liberă, ea variază sonoritatea celor șapte strune legate orizontale de la un braț la altul.

Executantul le ciupește sau mai bine zis le riclie cu mîna stîngă, în vreme ce cu mîna dreaptă le atinge pe dedesubt alternativ, scurtîndu-le, ,,ceea ce dă un sunet mai înalt, însă efectul este mai ales un sunet înfundat". Este însă posibil ca, astupînd după necesitate o parte din strune și lăsînd altele să sune liber, acestea să compună melodia, tehnică folosită în cazul lirei din Egiptul de Sus ori din Sudan.

Harpa lăută *duu* are o cutie de rezonanță dreptunghiulară făcută din lemn sculptat, străbătută în întregime de gîtul arcuit, de care sînt legate șase coarde din fibre de rafie. Capetele inferioare ale acestora sînt prinse de un cordar fixat pe tabla de armonie făcută din scoarță. Instrumentistul le ciupește cu degetele.

Xilofonul *gbo* este făcut din șase lame de lemn cioplite grosolan, așezate pe două trunchiuri de bambus. În trunchi, între lame, sînt înfipte cuie de lemn, totuși lamele cad adesea în decursul cîntatului și trebuiesc mereu puse la loc. Cîntă de obicei doi inși, care stau față în față, fiecare lovind partea din lame care-i revin. Altă varietate de xilofon guere este prevăzut cu opt lame.

Tobele cu membrane sînt bătute fie cu o pereche de baghete, fie cu mîna. Ele au corpul îndeobște în formă de piuliță, cu gura acoperită de o membrană, întinsă cu ajutorul unor țăruși.

Toba de lemn *gule* nu are funcție muzicală, ci aceea de ,,a vorbi". Limba guere, ca multe limbi africane, este o limbă muzicală : înălțimea la care sînt intonate silabele și durata acestora le conferă înțeles. De aci posibilitatea ca tobele ,,să vorbească" : bătînd serii ritmice alcătuite din durate felurite, intonate la înălțimi diferite, se poate imita atît lungimea, cît și tonul silabelor limbii vorbite.

Hoșetul-sunător *saon* este o tigvă cu coada folosită drept mîner, introdusă într-un fel de sacoșă de a cărei rețea sînt aninate diverse accesorii sunătoare : vertebre de pește, scoici, mărgele de sticlă ș. a. Acestea sună odată cu grăunțele uscate din interiorul tigvei, cînd instrumentul este scuturat ori lovit cu palma.

În practicile unor societăți secrete se folosește, între altele, mirlitonul, în cazul de față o țeavă de trestie sau din os de pasăre cu capătul închis de o membrană făcută din pînza cu care o anume specie de păianjen își învelește ouăle. Cînd se vorbește sau se cîntă prin acest tub, ținut în fața gurei, glasul primește un timbru particular.

Pe acest valoros disc se află douăsprezece piese, între care un cîntec de muncă la tăiatul arborilor și altul la săpat, un solo din harpa în furcă *do* cu interesante efecte polifonice, o cîntare de război acompaniată de harpa-lăută *duu*, muzică de xilofon, o înregistrare a ,,măștii de cîntare" (*blé-gla*), împodobită cu o barbă stufoasă de clopoței (insul mascat cîntă cu timbru răgușit și gutural : vocea caracteristică a măștii), o complexă formă de spectacol : muzica societății secrete *kwi*, al cărei scop principal este lupta împotriva vrăjitoriei (începe toba ,,vorbitoare" *gule*, care angajează ceva mai tîrziu un dialog cu vocea ,,mirlitonată", urmează cîntarea unui grup de patru inși susținută de zornăitul unui hoșet-sunător, iar la încheiere, după o chemare vocală, cinci fife și două hoșete-sunătoare, pitoresc împletite cu glasul cîntăreților) ș. a.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi foclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
* KÖNYVTÁRA *

XF 1772

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română,** tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal,** ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii,** 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică,** 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA, (sub redacţia) **Izvoare folclorice şi creaţie originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu,** 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia,** vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română,** 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc,** 1971, 454 p., 30 lei.

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 5. p. 351—436, **Bucureşti, 1972**

I. P. I. c. 1667

|43407|

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 17 BUCUREȘTI Nr. 6

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Revistele se pot procura (direct sau prin poştă) şi prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuţa poştală 2001 — telex 011631, Bucureşti, România, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor”.

« La revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 17 1972 Nr. 6

SUMAR

STUDII

Pag.

EUGENIA CERNEA – Consideraţii teoretice asupra cîntecului muncitoresc 439

MONICA BRĂTULESCU – Despre cîteva concepte şi opinii referitoare la folclor – menţiuni critice 447

FRANK ALVAREZ-PEREYRE – Tehnica oieritului şi implicaţiile ei în politica economică a gospodăriei agricole individuale 461

MATERIALE

VASILE ADĂSCĂLIŢEI şi LUCIA CIREŞ – Teatrul haiducesc „Gruia lui Novac" 481

ALEXANDRU DOBRE – Folclorul „taberei militare" 491

NOTE ŞI DISCUŢII

ION VLĂDUŢIU – Imagini etnografice algeriene 503

MIHAIL MARINESCU – Piotr Grigorievici Bogatîriov 521

RECENZII

Horia Barbu Oprişan, *Monografia folclorică a Teleormanului*, 1971 ; idem *Folclor literar ilfovean*, 1971 (*Gh. I. Neagu*). 525

Rev. etn. folc. Tom. 17, nr. 6 p. 437–530 Bucureşti, 1972

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

TOME 17 1972 N° 6

SOMMAIRE

Page.

ÉTUDES

EUGENIA CERNEA — Considérations théoriques concernant la chanson ouvrière. 439
MONICA BRĂTULESCU — À propos de quelques concepts et opinions ayant trait au folklore — mentions critiques 447
FRANK ALVAREZ-PEREYRE — Les techniques du mouton et leurs implications dans la politique économique de l'exploitation agricole 461

MATÉRIAUX

VASILE ADĂSCĂLIŢEI et LUCIA CIREŞ — Le théâtre des haïdouks : «Gruia lui Novac» 481
ALEXANDRU DOBRE — Le folklore des conscrits. 491

NOTES ET DISCUSSIONS

ION VLĂDUŢIU — Images ethnographiques algériennes. 503
MIHAIL MARINESCU — Piotr Grigorievitch Bogatyrev. 521

COMPTES RENDUS

HORIA BARBU OPRIŞAN, *Monografia folclorică a Teleormanului*, 1971 ; idem, *Folclor literar ilfovean*, 1971 (*Gh. I. Neagu*). 525

Rev. ethn. folk. Tome 17, nº 6 p. 437–530 Bucarest, 1972

STUDII

CONSIDERAȚII TEORETICE ASUPRA CÎNTECULUI MUNCITORESC

EUGENIA CERNEA

Definirea cîntecului muncitoresc revoluționar, ca parte componentă a folclorului național, a suscitat un timp controverse în folcloristica noastră[1]. Se punea întrebarea dacă raportul specific dintre cult și folcloric, propriu cîntecului combatant, nu impune cercetarea lui mai curînd de către istoricii muzicii decît de către folcloriști. Dispute pe această temă s-au dus nu numai între folcloriștii țării noastre, ci și între folcloriștii și muzicologii altor țări, care au cercetat această categorie tematică în cadrul culturii patriei lor, și, în ultimă instanță, între folcloriștii diverselor țări.

Nimic mai firesc decît înfruntarea unor păreri opuse, atunci cînd este vorba de definirea unei categorii poetico-muzicale, unitare ca tematică, dar neomogene ca limbaj artistic, formă arhitectonică și modalitate de viețuire. Formularea unei definiții general valabile este dificilă, deoarece ponderea elementelor care fac obiectul controverselor este diversă de la țară la țară.

Luînd ca etalon *Marseilleza* sau *Internaționala*, spre exemplu, sau cîntecele de luptă ale lui Hanns Eisler și Paul Dessau, cu care revoluționarii germani au luptat pe baricadele Berlinului anilor 1929—1934 și ale Spaniei anilor 1936—1939[2], cercetătorul este înclinat să considere

---

[1] *Cîntecul muncitoresc revoluționar* face parte dintr-o categorie mai largă, și anume aceea a *cîntecului muncitoresc*, reprezentînd unul din stadiile sale de dezvoltare. Considerăm cîntece muncitorești toate acele creații poetico-muzicale vehiculate în mediul muncitoresc, al căror conținut este legat de frămîntările și aspirațiile muncitorilor. Spre deosebire de *cîntecul muncitoresc de breaslă sau prerevoluționar*, care reprezintă primul stadiu de dezvoltare a cîntecului muncitoresc și în care muncitorul constată greutățile vieții sale, generalizîndu-le însă, de obicei, cel mult la nivelul breslei sale, cîntecul muncitoresc revoluționar apare în perioada următoare, în perioada de organizare a proletariatului, a dezvoltării conștiinței sale de clasă, și exprimă ideologia clasei muncitoare, ideologia marxistă.

[2] Ne referim la cîntecele lui Hanns Eisler pe versurile lui Erich Weinert, ale lui Bertolt Brecht, *Der Rote Wedding*, *Solidaritätslied*, *Das Einheitsfrontlied* și altele și al lui Paul Dessau, *Die Thälmann-Kolonne* (Seria ,, Das Lied-Im Kampf geboren'', caietul 10, ,, Lieder der Partei'' alcătuit de Inge Lammel și Günter Hofmeyer, publicat de Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Abteilung Arbeiterlied, p. 80—92, 99—101).

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 6, p. 439—445, București, 1972

cîntecul revoluţionar clasic drept creaţie profesionistă. Dar în revoluţiile din Franţa în cursul secolelor XVIII—XIX, inclusiv în zilele sîngeroase ale Comunei din Paris, cu aceeaşi funcţie agitatorică a răsunat cîntecul şi dansul popular *Carmaniola* [3], iar în cursul revoluţiilor ruse a fost cîntată *Dubinuşca* [4], al cărei prototip se află printre vechile cîntece populare de muncă ale luntraşilor de pe Volga. Aşadar, în aceste cazuri, nu numai *sursa* era folclorică, dar şi procedeul reluării şi readaptării unor cîntece populare la momentele care prezentau oarecare similitudini.

Reprezintă oare acestea din urmă excepţii? Sau, poate, trebuie să le considerăm excepţionale pe cele dintîi? În fapt, nici unele, nici altele nu pot fi incluse în categoria excepţiilor, dar nici nu au fiinţat în vreo ţară în exclusivitate, ci doar într-un procentaj mai mare sau mai mic, în funcţie de împrejurări. Totuşi, atît creaţia profesionistă cît şi sursa folclorică ţărănească reprezintă limitele extreme ale cîntecului muncitoresc revoluţionar, modul său specific de manifestare situîndu-se într-o zonă de interferenţă, în care caracteristicile celor două arte nu se mai exclud reciproc. Această zonă însă nu se află în afara folclorului naţional, ci depăşeşte doar sfera folclorului tradiţional ţărănesc, deţinînd toţi factorii care au generat creaţia folclorică orăşenească.

Dacă folclorul orăşenesc ar fi făcut efectiv obiectul unor cercetări temeinice în folcloristica noastră şi în cea străină, disputele pe marginea definirii folclorului muncitoresc ar fi avut astăzi o acuitate mult mai redusă. Pentru majoritatea folcloriştilor lumii, însă, necesitatea studierii sistematice a *tuturor* categoriilor de folclor orăşenesc a rămas pînă în zilele noastre în stadiul unor acceptări de principiu, care continuă să-şi aştepte o amplă aplicare practică, deşi unele îmbucurătoare realizări în acest domeniu pot fi menţionate. În prezent unii folclorişti de la noi şi din străinătate studiază anecdota orăşenească, alţii cîntecul muncitoresc, cîntecul revoluţionar, romanţa orăşenească.

Oraşul, în care a apărut şi a înflorit cîntecul muncitoresc revoluţionar, ne-a rămas, în genere, prea slab luminat din punctul de vedere al ambianţei folclorice şi artistice.

Cîteva remarci izolate, dar semnificative, au reuşit totuşi să releve unele aspecte parţiale din viaţa folclorică a oraşului, aşa cum se desfăşura ea în ultimele decenii ale regimului trecut. Dintr-un bine cunoscut articol, publicat de Mihai Pop într-unul din numerele revistei „ Sociologie românească" [5], *Căluşarii români la Londra şi realitatea folclorică a Bucureştilor*, am putut afla despre concentrarea, cu deosebire în capitală, a folclorului diferitelor regiuni, ca urmare a afluenţei ţăranilor proletarizaţi la oraş, despre urbanizarea acestui folclor, debarasarea lui treptată de obiceiuri şi substraturi magice şi coabitarea cu propriile-i variante orăşeneşti.

Béla Bartók a acordat o oarecare atenţie muzicii răspîndite de lăutarii oraşelor, caracterizate prin „ melodii de factură mai simplă, scrise de compozitori diletanţi, proveniţi din rîndurile orăşenilor, şi răspîndite în primul rînd printre orăşeni''. Atît B. Bartók, cît şi Z. Kodaly au remarcat predominanţa cîntecului cu strofe, pe o singură voce, care se propagă în special după ureche, fiind ca atare variat din punct de vedere melodic, pe care fiecare îl ştie fără să-l fi văzut în vreo publicaţie şi al cărui autor, chiar dacă este cunoscut, nu este ţinut minte [6].

---

[3] E. Cernea, N. Rădulescu, T. Pintean, *Spre lumină—culegere de cîntece revoluţionare*, Bucureşti, Editura muzicală, 1964, *Carmaniola*, p. 113—115.

[4] Ibidem, *Hai, murguţule*, p. 135—138.

[5] Anul III, nr. 10—12, 1938, p. 561—564.

Am insistat în lucrările mele anterioare asupra acestor trăsături, arătînd că ele sînt caracteristice şi pentru cîntecul muncitoresc [7]. Am arătat că împrejurările activităţii ilegale au favorizat circulaţia orală, anonimatul, transmiterea variată a cîntecelor muncitoreşti, vieţuirea lor deci după *principii folclorice*. Am analizat structura folclorică ţărănească a unor versuri, cadenţe tipic ţărăneşti ale unor melodii, crearea unor texte revoluţionare pe melodii de sursă sătească. Toate aceste observaţii şi multe altele le-am pus în slujba demonstrării caracterului folcloric al creaţiei şi circulaţiei cîntecului muncitoresc.

De data aceasta vreau să insist nu asupra elementelor de structură a versului sau a melodiei şi nici asupra aspectelor pe care le îmbracă procesul de circulaţie al cîntecului muncitoresc, ci asupra caracterului popular al *conţinutului* său, al *funcţiilor* sale.

Ştim că un produs artistic devine popular dacă el corespunde necesităţilor, intereselor şi gusturilor unei colectivităţi date. În acest caz el este însuşit de colectivitate ca un bun al său, individual şi colectiv în acelaşi timp.

Popularitatea cîntecelor muncitoreşti revoluţionare s-a datorat în primul rînd caracterului popular al conţinutului lor. Reflectînd ideologia clasei muncitoare, contribuind la propagarea ei, cîntecul revoluţionar a atins, prin conţinutul său, cele mai arzătoare probleme de viaţă ale maselor populare ; ideile pe care le-a transmis au răspuns frămîntărilor acestor mase, au răspuns căutărilor unor căi noi pentru obţinerea unei aşezări mai drepte a societăţii. Ca şi ideile marxiste, şi fiind în slujba acestora, ele s-au popularizat treptat, sistematic, perseverent. Mai aproape de stilul manifestului politic decît de al teoriilor filozofice şi economice marxiste, exprimînd în imagini artistice ideile revoluţionare, conţinutul cîntecului muncitoresc de luptă era accesibil, emoţionant şi mobilizator. Apreciindu-i aceste atribute şi pledînd, de aceea, pentru cultivarea lui, Al. Constantinescu scria în ziarul ,, România muncitoare'' în anul 1908 [8] : ,, . . . el întreţine entuziasmul, îl redeşteaptă în anumite ocazii, stîrnind în acelaşi timp în sufletele auditorului dragostea de luptă pentru binele obştesc''.

Caracterul popular al conţinutului cîntecului revoluţionar se manifesta prin faptul că el vorbea limpede, în cuvinte simple, despre cauza maselor muncitoare, despre realitatea exploatării lor și despre calea către obținerea dreptății sociale.

---

[6] B. Bartók, *Ce este muzica populară?* (Conferinţă ţinută la Budapesta ; publicată în : B. Bartók, *Insemnări asupra cîntecului popular*, cu o prefaţă de Zeno Vancea, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 17).

[7] E. Cernea . . . , *Spre lumină*, studiul introductiv ; *Din problemele de cercetare ale folclorului muncitoresc*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', nr. 4—5, 1964, p. 497—503 ; *Aspecte ale cîntecului muncitoresc*, în ,, Studii de muzicologie'', vol. VII, 1971, p. 191—220.

[8] 7. VIII. 1908, p. 3, articolul ,, Corul''.

> ,,Stăpînii,-n slava lor netoată,
> Ce au făcut pentru norod,
> A trîntorilor cruntă gloată,
> Decît să-i fure-al muncii rod?
> În groase lăzi de fier ascuns-au
> Avutul nostru cei sătui,
> Luîndu-l înapoi, poporul
> Lua-va numai dreptul lui''[9].

Odată popularizate, adică însușite de colectivitate ca pe un bun al său, aceste cîntece au devenit expresia convingerilor tuturor celor ce au aderat la cauza revoluționară, tuturor celor ce au simpatizat activitatea revoluționară. Răspîndirea cîntecelor muncitorești revoluționare s-a desfășurat în strînsă legătură cu propagarea ideilor marxiste. Textul unuia dintre cele mai populare cîntece revoluționare românești, *Sub steagul roș*, evidențiază acțiunea de propagare a ideologiei clasei muncitoare:

> ,,Sub steagul roș
> 'Narmează-ți mintea,
> Tu, lume muncitoare,
> Ca singură să fii stăpînă
> Pe rodul muncii tale''![10]

Aderarea la lupta muncitorească însemna adoptarea unei înalte ținute etice. Abnegație, curaj, ofranda propriei vieți pentru dreptatea celor mulți, făcută cu modestie și hotărîre: iată ce se degaja din cîntecul revoluționar al avangardei muncitorești:

> ,,Lăsați întristarea și grija deoparte,
> Nu piere pămîntul dacă noi vom muri!
> Luptăm pentru marea și sfînta dreptate,
> Ideal care lumea va întineri''[11].

Totodată era prezent sentimentul răspunderii față de masele exploatate, care au recunoscut în comuniști pe conducătorii lor:

> ,,Poporul ce geme și rabdă-n tăcere
> Spre noi ochii el își are ațintiți''[12].

Cîntecul muncitoresc revoluționar nu a purtat prin versurile sale numai o propagandă verbală. Adesea el a exprimat realitatea unei propagande vii, faptice, rezultate din ecoul fierbinte pe care îl trezea în inimile muncitorilor sîngele vărsat pentru mai binele lor. Într-unul din cîntece se spune :

---

[9] E. Cernea..., *Spre lumină, Internaționala*, p. 59–65.
[10] Ibidem, *Sub steagul roș*, p. 68–69.
[11] Ibidem, *Lăsați întristarea*, p. 96–97.
[12] Ibidem.

,,Lupenii vă cheamă ! Eroicul sînge
Nu piere, nu seacă, ci fierbe mereu ;
Vărsat pentru pîine şi muncă, învie
În sute de inimi, zvîcneşte mai rău''[13].

Sau într-altul :

,,Dar nu e teroare, nici chinuri ce pot
Al nostru asalt să-l oprească.
În locul a zeci surghiuniţi, peste tot
Sar sute ca să izbîndească''[14].

Cîntecele muncitoreşti revoluţionare nu au fost destinate exclusiv propagandei. Multe dintre ele au fost legate — ca orice producţie artistică populară — de problemele de viaţă şi de trăirile autorului în momentul creaţiei. Viaţa revoluţionarilor, dedicată în întregime luptei pentru viitorul fericit al poporului, a cunoscut toate jertfele, toate renunţările la bucuriile umane elementare, toate durerile fizice şi morale pricinuite de regimul barbar la care erau supuşi deţinuţii comunişti şi antifascişti în închisori. Toate aceste suferinţe au fost exprimate simplu, omeneşte, în unele cîntece de închisoare, în cîntece lirice, în cîntece de leagăn. Şi pentru luptătorii clasei muncitoare ,, horile'' au fost ,, stîmpărare''. Iată un cîntec de dragoste :

,,Bate vîntul, bate tare,
Crengile se-nclină ;
Plînge-o fată la fereastră,
Plînge şi suspină.

Dragul ei şi scump tovarăş
E dus la Doftana.
Nici o veste nu primeşte
De la el, sărmana !

Nu mai plînge, fată dragă,
Las' să bată vîntul,
Nu-n zadar se pleacă pomii,
Tremură pămîntul,

După ploaie şi furtună
Fi-va soare iarăşi
Şi s-o-ntoarce din Doftana
Scumpul tău tovarăş'' [15].

---

[13] Ibidem, *Greva de la Anina*, p. 144—147.
[14] Ibidem, *Sunaţi, fanfare*, p. 141—143.
[15] Ibidem, *Bate vîntul*, p. 171—172.

Cîntecul de leagăn a avut şi în ambianţa familiilor militanţilor revoluţionari aceeaşi funcţie ca a tuturor cîntecelor de leagăn, doar că a fost brăzdat de amărăciunea oprimărilor suportate şi că a exprimat dorinţa de transmitere şi perpetuare a idealurilor revoluţionare. Un fragment dintr-un asemenea cîntec spune :

,,Tatăl tău este departe,
Dus de duşmanii haini ;
De necazuri are parte,
Drumu-i presărat cu spini.

Fii cuminte, puiul mamei,
Stinge zbuciumul din piept !
Fii ca bunul tău părinte,
Tare, inimos şi drept!'' [16]

Deşi, după cum am arătat mai înainte, cîntece ca acestea din urmă au fost adesea create din necesităţi psihologice individuale, ele au devenit propagandistice atunci cînd au ajuns departe de locul unde au fost create şi au deşteptat sentimente de compasiune şi solidaritate. Funcţiile cîntecelor revoluţionare au fost diverse, dar în ultimă instanţă, sub formele cele mai variate, ele au exprimat o neistovită chemare la lupta revoluţionară pentru o viaţă mai dreaptă. Astfel în *Marşul funebru al revoluţionarilor*, alături de ultimul omagiu adus celor căzuţi în luptele muncitoreşti, răsună şi jurămîntul de a continua lupta lor :

,,Voi jertfă căzut-aţi în lupta cea grea
Din dragoste pentru dreptate.
Voi totul aţi dat, ce-aţi avut, pentru ea :
Viaţă, avînt, libertate.

Dar jertfele voastre nu pier în zadar.
Jurăm pe-ale voastre morminte
Că, flamura luptei nălţîndu-se iar,
Vom merge mereu înainte!'' [17]

Întreaga tematică a cîntecului muncitoresc revoluţionar a exprimat încrederea fermă a luptătorilor în victoria dreptăţii sociale, în victoria clasei muncitoare. Într-un cîntec se spunea :

,,Căci soarele nu poţi să-l stingi nici în sînge,
Dreptatea nu piere nicicînd ;
Un trup sau un creier poţi rupe, poţi frînge,
Dar nu poţi distruge un gînd'' [18].

---

[16] Ibidem, *Nani, nani, puişor*, p. 201—202.
[17] Ibidem , *Marş funebru*, p. 99—102.
[18] Ibidem, *Legenda Doftanei*, p. 155—159.

Pentru calităţile lor de înaltă ţinută etică, puse în slujba unei ideologii în care sînt cuprinse cele mai generoase idei general umane, poporul nostru i-a urmat pe comunişti timp de mai bine de jumătate de secol şi va continua să-i urmeze.

Iată pentru ce cîntecele comuniştilor au devenit cîntece populare şi au rămas în patrimoniul culturii noastre populare.

CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES CONCERNANT LA CHANSON OUVRIÈRE

On argumente la définition de la chanson ouvrière révolutionnaire en tant que composante du folklore national, définition qui a suscité quelque temps des controverses dans les milieux folkloriques roumains aussi bien qu'à l'étranger. Suivant des exemples de l'histoire de la chanson ouvrière roumaine et internationale, on démontre que les traits caractéristiques des styles, des procédés de création et des modalités de circulation de celle-ci sont particuliers pour le folklore ouvrier en général. Si le folklore urbain avait été approfondi, les disputes sur la définition du folklore ouvrier auraient été d'une acuité sensiblement réduite. On souligne et on soutient, mettant à profit des exemples de la littérature poétique-musicale du folklore ouvrier révolutionnaire, le fait que les éléments structuraux des vers et de la mélodie ou bien les particularités du type folklorique ne sont pas seules à plaider pour l'appartenance de la chanson ouvrière au patrimoine folklorique national, mais aussi le caractère populaire de son *contenu* et de ses *fonctions*.

DESPRE CÎTEVA CONCEPTE ȘI OPINII REFERITOARE LA FOLCLOR – MENȚIUNI CRITICE

MONICA BRĂTULESCU

Ne propunem să examinăm doar cîteva din opiniile și conceptele privitoare la poezia populară tradițională [1] : relația literatură orală — literatură scrisă, calificativul de puritate a stilului atribuit curent stratului vechi al folclorului, noțiunea de ,, gen'', conceptul de ,, contaminare'', precum și ideea că textele ceremoniale — în opoziție cu lirica — au o formă relativ fixă. Vom stărui prea puțin asupra unor dispute terminologice și vom evita citatul polemic [2]. Parte din observațiile sau concluziile noastre au un caracter limitat — se pot aplica doar la anumite categorii ale folclorului — , urmînd a fi verificate ulterior prin analiza unui material mai amplu. Adăugăm la aceste rezerve și faptul că unele aspecte, asupra cărora vom stărui, au mai fost semnalate și de alți cercetători.

★

În ceea ce privește problema complexă a stabilirii unor distincții între literatura orală și cea scrisă, ne vom referi doar la orientările situate la extreme : cea dintîi, legată de începuturile manifestării interesului pentru folclor, cea de-a doua de mare actualitate și în proces de elaborare.

Descoperit de școala romantică, folclorul a fot abordat multă vreme nediferențiat, cu metode și concepte împrumutate literaturii. Această orientare — ale cărei ecouri nu s-au stins complet — a fost discreditată treptat prin sporul continuu de date, prin progresele teoretice și metodologice obținute în cercetarea folclorului. Studiul sistematic a pus în evidență, printre multiplele trăsături distinctive ale folclorului, caracterul formalizat al acestuia și în genere presiunea extrem de mare exercitată de tradiție. Pe baza acestor cîștiguri teoretice și prin valorificarea unor

---

[1] Sfera noțiunii de folclor este mult mai largă. Vezi în acest sens observațiile judicioase pe care le face A. Dundes în *The Devolutionary Premise in Folklore Theory*, în ,, Journal of the Folklore Institute'', Indiana University, vol. VI, 1969, nr. 1, p. 13—14.

[2] Considerăm de pildă inutil, în cazul unor puncte de vedere foarte răspîndite, a cita în mod critic diverși autori.

Rev. etn. folc., tom., 17, nr. 6, p. 447—459, București, 1972

metode și concepte aplicate cu succes în lingvistică, între literatura orală și cea scrisă s-au stabilit distincții mult mai adînci. „Du point de vue de l'interprète d'une oeuvre folklorique — afirmă P. Bogatirev și R. Jakobson — celle-ci apparaît comme un fait de langue, c'est à dire comme quelque chose d'impersonnel, un donné indépendant de l'interprète, même s'il est propice à être changé, à recevoir de nouveaux éléments poétiques ou des éléments quotidiens. Pour le créateur d'une oeuvre littéraire, un tel fait apparaît comme un fait de parole ; il n'est pas donné à priori, et il est soumis à la réalisation individuelle. Donné, n'est que le complexe de l'oeuvre d'art réalisé au moment respectif, sur l'arrière-plan duquel, c'est à dire sur l'arrière-plan de l'accessoire, peuvent être créées et enregistrées de nouvelles œuvres. Une différence essentielle entre le folklore et la littérature est que le premier se trouve sur la position de la langue, tandis que pour la seconde la parole est specifique"[3].

În mod justificat — prin avansul obținut în elaborarea unor metode moderne de investigație — lingvistica a devenit pentru multe alte discipline o știință pilot.

Caracterul socializat al folclorului, pregnanța modelajului, existența unor stereotipii permit, ba chiar invită la stabilirea unor analogii cu limba în accepțiunea dată de Saussure[4]. Transpunerea unor concepte și metode dintr-o disciplină în alta nu este pentru prima oară practicată și poate duce la rezultate fericite. Amintim doar în treacăt că în secolul al XIX-lea, și chiar în secolul nostru, disciplinele umaniste au uzat — abuzînd uneori — de concepte împrumutate din biologie ; V.I. Propp cu a sa *Morfologija Skazki* constituie un exemplu pozitiv. Atragem însă atenția că utilizarea laxă a noțiunii de limbă în raport cu folclorul poate crea confuzii. Considerat ca un act de comunicare care comportă, după cum s-a arătat[5], multiple coduri, folclorul este limbă în accepțiunea largă a termenului. Referind noțiunea de folclor la cea de limbă, trebuie să evităm însă a duce analogia pînă la limita identificării. „Limba folclorului s-a desprins din vorbirea obișnuită de care s-a diferențiat în mod conștient"[6].

Stabilirea unor distincții foarte marcate între literatura orală și cea scrisă, prin raportare la concepte transferate din lingvistică, pune cîteva probleme și îndeamnă la meditație.

1. Analogia dintre limbă[7] și folclor se impune mai ales pentru o anumită porțiune a literaturii orale, acea porțiune care — atingînd un grad înalt de formalizare — se menține relativ stabilă. În sfera motivelor de pildă, se poate constata că doar anumite nuclee ale acestora sînt transmisibile prin tradiție. Restul — înțelegînd prin aceasta o largă porțiune a textului — este supus fluctuațiilor. Probabil că din această magmă fluidă

---

[3] P. Bogatirev și R. Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, în *Donum Natalicium Schrijnen*, Utrecht, 1929, p. 905, apud Mihai Pop, *Le fait folklorique, acte de communication*, în „Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae", tom. 19, 1970, p. 320.

[4] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1962, p. 30—39.

[5] Mihai Pop, *op. cit.*, p. 319.

[6] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, în românește de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, 1970, p. 71.

[7] În accepțiunea dată de F. de Saussure, *op. cit.*

s-au închegat şi se închează [8] în obscuritate formele apte a intra în fondul stabil al tradiţiei orale.

2. Chiar şi acest fond stabil al folclorului nu trebuie considerat ca o entitate inatacabilă în timp. S-a exagerat poate uneori cu privire la tirania tradiţiei în folclor. Există şi elemete care probează reacţia la regulile impuse de tradiţie. Malinowsky[9] semnala la locuitorii insulelor Trobriand un sistem de contramagie, incantaţii menite a anula efectele nocive ale încălcării exogamiei, lege fundamentală în societatea matriarhală din Trobriand.

3. Desigur în fluxul şi refluxul circulaţiei orale, stabilitatea anumitor elemente acumulate prin tradiţie joacă un rol însemnat, iar inovaţia este mai puţin spectaculoasă şi perceptibilă decît în literatura scrisă. Ne întrebăm însă dacă avem dreptul să considerăm interpreţii de folclor nediferenţiat şi dacă pentru toţi aceştia opera folclorică înseamnă sau mai cu seamă a însemnat un dat, „ un fait de langue, c'est à dire comme quelque chose d'impersonnel'' [10]. Fără existenţa unui procent de indivizi novatori, spargerea unor tipare, înlocuirea acestora prin altele şi în genere cumulul unei tradiţii nu ar fi fost posibile în folclor.

4. Pentru o perioadă istorică limitată, respectiv pentru timpurile moderne, opoziţia folclor — literatură este în mare măsură valabilă; pe de o parte sub presiunea vieţii moderne vigoarea folclorului, şi implicit puterea sa de inovare, scade, pe de altă parte conceptul de originalitate devine preponderent în literatură. Dacă însă depăşim această perspectivă moderno-centristă — să nu uităm că ideea de originalitate este de dată recentă, s-a impus abia în Renaştere — constatăm că şi în literatura scrisă respectarea unor norme şi a unor stereotipii transmise prin tradiţie joacă un rol de seamă. „ Sistemele artistice care leagă valoarea estetică de originalitate — remarcă Lotman — constituie mai curînd o excepţie decît o regulă în istoria artei universale, dacă o considerăm în totalitatea straturilor ei. Folclorul tuturor popoarelor lumii, arta medievală care reprezintă o inevitabilă etapă istorică de răspîndire universală, commedia dell'arte, clasicismul — iată doar cîteva din sistemele artistice care au măsurat valoarea operei nu prin încălcarea, ci prin respectarea unor norme bine determinate'' [11]. Chiar şi la marii creatori se poate constata nu numai asimilarea tradiţiei contemporane, „ le complexe de l' euvre d'art réalisé au moment respectif'' [12], dar şi evidenta supunere la norme, prezenţa unor stereotipii. Shakespeare de pildă, conformîndu-se unui clişeu perpetuat prin literatura evului mediu latin, introduce în recuzita peisajului munţilor Ardeni lei şi palmieri [13]. O analiză de adîncime care să pună în lumină nu structurile de suprafaţă (intenţiile mărturisite), ci structurile subcon-

---

[8] În cazul unui folclor viu.

[9] Bronislaw Malinowsky, *Trois Essais sur la vie sociale des primitifs*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, p. 58—59.

[10] P. Bogatirev şi R. Jakobson, *op. cit.*

[11] I. M. Lotman, *op. cit.*, p. 241—242.

[12] P. Bogatirev şi R. Jakobson, op. *cit.*

[13] Stereotipie semnalată de Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Bucureşti, 1970, p. 218.

ştiente ale literaturii moderne, ar scoate poate la iveală — în pofida tendinţei manifeste spre inedit — numeroase stereotipii [14].

Literatura, şi cu deosebire stratul ei mai vechi, nu prezintă în ultimă analiză deosebiri fundamentale în raport cu folclorul; diferenţa specifică, implicaţiile complexe ale dicotomiei oral—fixat prin scris nu pot fi însă neglijate.

★

S-ar părea că studiile privitoare la mişcările de populaţie, la căile negoţului sau la istoria religiilor ar fi trebuit să ruineze definitiv părerea că pe o treaptă mai veche a istoriei cultura populară, hrănită din propriile ei resurse, se menţinea intactă. Şi totuşi, sub influenţa curentului romantic şi prin raportarea la timpurile moderne, ideea că vechile culturi au generat în izolare un stil pur stăruie şi astăzi. Fără îndoială, mijloacele moderne de comunicaţie, prin puterea lor de omogenizare şi prin eficacitatea lor tehnică, au adus rapide modificări în cultura populară tradiţională. Nu este însă mai puţin adevărat că procese de aculturaţie au avut loc din cele mai vechi timpuri : imperiul roman sau creştinismul de pildă, antrenînd în expansiunea lor concepte şi tradiţii din puncte geografice disparate, au avut asupra unora din culturile populare un efect tot atît de covîrşitor ca şi revoluţia tehnică în timpurile moderne. Cutare element, interpretat astăzi ca reflex al unei culturi arhaice rupte de orice contact, a putut desemna la data apariţiei sale o noţiune relativ nouă, resimţită de către contemporani ca un act novator, similar cu introducerea în recuzita basmului tradiţional contemporan a avionului sau telefonului. Referinţele la „ Frînci”, la „ grecii corăbieri”, la „ grecii neguţători” sau la „ fata grecului [15] ”, referinţe care apar în colindă, în baladă, în unele texte funebre [16] etc., au reprezentat, într-o primă etapă a procesului de elaborare artistică, ecouri ale unor evenimente sau contacte social-politice recente. Amintim doar în treacăt că însăşi funcţia colindei de urare, adresată unui destinatar anume, a impus — cel puţin pentru o perioadă — concordanţa textului cu evoluţia socială şi tehnică. În colindă adecvarea textului la profesii sau circumstanţe modificate s-a obţinut fie prin apariţia unor forme noi, fie prin reinterpretarea unor elemente mai vechi.

Reinterpretarea unor elemente mai vechi în consens cu actualitatea se bizuie pe extrema elasticitate semantică a folclorului. Desigur şi literatura beneficiază de această facultate; fiecare epocă valorifică din moştenirea literară sensurile latente care-i corespund. În fluxul şi refluxul circulaţiei orale oscilaţiile semantice sînt însă mult mai mari; se trece cu uşurinţă de la sensul propriu la cel figurat şi viceversa, iar unul şi acelaşi element poate căpăta interpretări multiple. Cucul, de pildă, apare alternativ în postura de vestitor al primăverii şi al morţii, în aceea de piază bună şi piază rea, în rolul de emisar al dragostei, de flăcău iubeţ, de tată nepăsător etc. Semnificativ pentru această ,,elasticitate semantică'' este faptul că acelaşi element poate fi interpretat antinomic ; leagănul de mătase purtat peste ape de către un cerb sau un bohor este în unele colinde simbol funebru [17], iar în altele simbol marital [18]. Această extremă elasticitate semantică a permis succesive actualizări ale textului în consens cu exigenţele momentului şi mentalitatea timpului. Atribute ale unor personaje mitologice au putut astfel deveni, sub influenţa ideologiei creştine, însemne asociate cu noua credinţă (de pildă mantia astrală a lui Crăciun sau tunetele şi trăznetele zvîrlite de Sf. Ilie), iar atunci cînd prin evoluţia mentalităţii vechi credinţe şi tabu-uri au fost abandonate, acestea au căpătat semnificaţia unor tropi. Trecerea de la interpretarea magică la cea estetică a favorizat încorporarea în lirică a unor elemente proprii ritualului. Proporţia unor asemenea elemente nu trebuie însă exagerată. Procesul demagizării se manifestă nu numai în lirică, dar şi în alte genuri populare, iar cîntecul include şi el un strat vechi. Atingem aici una din problemele cele mai delicate ale folclorului, problema ,, genului''.

---

[14] V. în Jean Viet, *Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales*, Paris, 1965, p. 143, o prezentare a încercării lui L. Goldmann de a iniţia o sociologie a literaturii.

[15] Este dificil a preciza care anume din aceste referinţe aduce ecoul unor contacte vechi sau recente cu grecii.

[16] În cîntecele „la brad” din Hunedoara se pomeneşte adesea de „ chischineie de la greci”.

★

Fără îndoială, genul constituie o categorie istorică. Sub ochii noştri genuri tradiţionale se întrepătrund, se substituie şi se descompun : romanul de exemplu, închegat în secolul al XIX-lea ca un amplu ansamblu narativ, antrenînd numeroase personaje şi desfăşurat pe multiple registre, este înlocuit de formula romanului modern, care se dezepicizează şi include elemente de lirică şi eseu.

Genurile populare — pe etapa în care au fost surprinse de cercetarea modernă — nu corespund numai unor delimitări apărute din necesităţi de ordin metodologic, ci reprezintă în bună măsură categorii bine structurate.

În definirea genurilor populare distingem cîteva criterii de bază : a) funcţia — semnificaţia, scopul în contextul socio-cultural folcloric, b) structura — schema compoziţională redusă în cele din urmă la un model unic, la o familie de modele sau la un model predominant (în cazul genurilor complexe, care au mai multe modele), c) o sferă tematică şi motivică predilectă, d) procedee de stil specializate — formule, epitete etc.

În realitatea folclorică, funcţia şi modelul adecvat acestuia reprezintă criteriile decisive pentru determinarea genului ; sub raportul celorlalte criterii, majoritatea genurilor populare pot fi considerate sisteme deschise. Interferenţele genurilor — mai ales cele tematice şi motivice — sînt atît de numeroase încît, pentru a le semnala, clasificările uzează de o complicată reţea de trimiteri încrucişate. Prezenţa unor motive sau lanţuri de motive similare în genuri diferite a constituit probabil unul din argumentele care l-au determinat pe S. Thompson să uzeze în al său Motif-Index [19] de surse aparent eterogene. Bizuindu-se desigur tot pe conştiinţa existenţei unor vase comunicante între genuri, A. Olrik[20] a extins aplicarea legilor epice la întreg folclorul, iar la noi pe același temei Caracostea[21] preconiza o clasificare atotcuprinzătoare. Aceste frecvente similitudini constituie un factor derutant în efortul de delimitare[22] a genurilor populare. În folclorul nostru de pildă, rămîn disputabile sub raportul apartenenței la gen temele și motivele care circulă paralel sub formă de baladă și cîntec[23]. Desigur analogiile dintre genuri nu pot fi considerate nediferențiat; ele se situează la nivele diferite (structură, temă-motiv, procedee de stil) și ating proporții variabile (reduse și periferice sau ample și esențiale).

---

[17] N.I. Dumitraşcu, *De sărbători, Colinde.* Sibiu, 1920, p. 37—39, nr. 1, ,,De fată moartă''.

[18] A.I.E.F. mg. 2961 I f, Boişoara—Vîlcea, ,, De fată logodită''.

[19] *Motif-Index of Folk Literature.* A classification of narrative elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends, revised and enlarged by . . . in Indiana University. Rosenkilde and Bagger, International Booksellers and Publishers, Copenhagen, 1958.

Pentru a exemplifica diverse cazuri de analogie ne vom referi la unul din genurile cele mai bine delimitate în tradiția noastră populară — anume la colindă.

Deși cu o funcție bine precizată și cu un modelaj evident, colinda prezintă numeroase interferențe cu alte genuri; sub raportul modelajului cu descîntecul, sub raport tematic cu balada și legenda etiologică religioasă, sub raportul motivelor cu textele ceremoniale funebre și cu lirica, iar sub raportul procedeelor de stil specializate cu descîntecul și cu textele ceremoniale funebre.

Stăruim doar asupra cîtorva din similitudinile menționate mai sus.

Între descîntec și colindă se pot constata analogii pe plan compozițional: construcția bipartită, prezența obligatorie a formulelor finale, sterotipia acestora, includerea numelui destinatarului. Aceste înrudiri, ca și raportul acestor genuri cu credințele magice, au dus la ideea unei influențe directe exercitate de descîntec asupra colindei[24].

Unele colinde și legende religioase se prezintă sub forma unor versiuni paralele ale aceleiași teme — ne referim de pildă la originea grîului, vinului și mirului sau la Crăciun și Crăciuneasa. Mult mai semnificative sînt asemănările tematice dintre colindă și baladă. Iată cîteva din temele care circulă paralel, sub formă de baladă și colindă: Manole, Miorița, Dăliman și soră-sa, Șarpele, Trei lebede, Ilincuța Șandrului, Milea, Nevasta vîndută, Nevasta fugită, Uncheșeii, Brumărel, Pintea etc. Similitudinile tematice dintre cele două genuri au creat uneori impresii înșelătoare; culegînd din Criștiorul de Jos colinde pe teme comune cîntecului epic, Pavelescu credea că, printr-o confuzie terminologică, baladele sînt numite local corinde[25].

Dintre motivele tipice liricii care apar și sub formă de colindă menționăm: motivul turturelei neconsolate, cucul în nucul cu frunza rară, Primăvară, mama noastră, motive de haiducie, de cătănie etc. Tipurile de colindă care utilizează asemenea motive apar mai ales în repertoriul

---

[20] A. Olrik, *Epic Laws of Folk Narrative*, în *The Study of Folklore*, edited by Alan Dundes, University of California at Berkeley, 1965.

[21] D. Caracostea avea în vedere o tipologie bazată pe un ,, sistem de relații care să cuprindă întreg domeniul poeziei'' inclusiv formele culte (Dumitru Caracostea, Ovidiu Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, 1971, p. 19).

[22] Ne referim la clasificările tradiționale, alcătuite pe criteriul tematic și motivic.

[23] Așa-zisele ,, cîntece epico-lirice'', ,, lirico-narative'' sau ,, baladă-cîntec''.

[24] Petru Caraman, *Obrzed Koledowania u Slowiani u Rumanów*, Cracovia, 1933.

[25] Gh. Pavelescu, *Cercetări folklorice în sudul județului Bihor*, în ,, Anuarul Arhivei de Folklor'', vol. VII, 1945, p. 46.

Transilvaniei şi sînt în genere sărace în atestări. Unul dintre motivele cele mai caracteristice colindei, leagănul de mătase, se reîntîlneşte şi în unele texte ceremoniale funebre [26] care înfăţişează mortul purtat în leagăn de către un cerb.

Din sfera procedeelor de stil specializate amintim că epitetul dalb, atît de tipic colindei, se aplică şi mortului („ dalbul de pribeag") şi întinderilor spre care descîntecele izgonesc bolile („ la marea dalbă") şi ielelor („ dalbele [27], frumoasele"). Parte din interferenţele menţionate se explică prin raporturi de filiaţiune [28], de pildă colindele pe tema unor legende religioase. De asemenea pare foarte plauzibil ca unele motive tipice liricii sau unele teme de baladă, mai ales cele nuvelistice şi familiale, să fi fost incluse relativ recent în repertoriul transilvănean al colindei, prin puterea de asimilare a genului celui mai puternic. Alte analogii însă nu pot fi explicate prin pătrunderea în colindă a unor elemente proprii altor genuri : de ex. Mioriţa [29], Manole, Dăliman şi soră-sa sub formă de colindă se prezintă ca tipuri cu multe ramificaţii, tipuri consolidate printr-o îndelungată tradiţie. Faptul că descîntecul, prin rostul său medical empiric, şi-a păstrat pînă tîrziu o semnificaţie vădit magică nu constituie un argument pentru a-i atribui un rol în structurarea colindei ca gen. Într-o etapă dominată de gîndirea mitologică, nu numai descîntecul dar şi alte genuri şi specii populare au exprimat credinţe magice. Foarte probabil, limitele dintre genuri a fost cîndva relativ laxe, adîncindu-se în timp prin îmbogăţirea repertoriului şi consolidarea unor forme strict specializate. După cum s-a observat cu deplină justeţe, basmul aparţinînd unei etape vechi „ comprend les germes encore indifferenciés des contes des fées, des contes d'animaux ou anecdotiques et les éléments des mythes" [30]. Urme ale unui vechi sincretism dintre basm şi credinţe magice au fost înregistrate şi la noi [31]. Astfel în nordul Moldovei şi Transilvaniei a fost atestată credinţa că ciobanului apt a povesti pe o perioadă anume a anului în fiecare seară alt basm i s-ar naşte o oaie înzestrată cu darul prorocirii. O asemenea credinţă, ca şi colindele care pomenesc de naşterea unei oi năzdravane [32] sau Mioriţa au apărut în acelaşi context spiritual, pe o treaptă veche a culturii noastre populare. Presupunem că pe o asemenea treaptă, graţie „elasticităţii semantice", repertoriul — care la acea dată consta probabil dintr-un stoc limitat de motive — putea fi angrenat concomitent în planul sacral și în cel profan. O asemenea ipoteză pare a fi întărită și de faptul că în societățile primitive s-a constatat că uneori aceeași narațiune circulă paralel ca mit însoțitor al unor rituale, dar și ca povestire liberă [33]. Prezența unor categorii de scheme, teme motive și procedee stilistice în genuri diferite se explică, presupunem noi, nu atît prin raporturi de filiație, cît mai ales prin apartenența la același strat folcloric.

---

[26] V. de ex. N. Ursu, *Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului*, Bucureşti, 1958, p. 215.

[27] În mitologiile germanice elf derivă etimologic tot din alb : albis> elbe>elfe, v. *Der Grosse Brockhaus*, Leipzig, 1930, vol. V.

[28] Dintr-un gen în altul sau prin derivarea din aceeaşi sursă scrisă.

[29] După părerea lui O. Bîrlea, *Mioriţa* sub formă de colindă reprezintă un stadiu anterior versiunii baladă. V. *Mioriţa colindă*, în „ Revista de etnografie şi folclor", tom 12, 1967, nr. 5.

[30] E.M. Meletinsky, *Le problème de la morphologie historique du conte populaire*, comunicare la al V-lea Congres al Societăţii internaţionale de cercetare a naraţiunii populare, I.S.F.N.R., Bucureşti, 25–31 august 1969.

[31] O. Bîrlea, *La fonction de raconter dans le folklore roumain*, p. 26, în *Lectures and reports*, Athens, 1965, „IVth International Congress for Folk-Narrative Research in Athens 1964". Un caz analog semnalează B. Malinowsky în *Myth in Primitive Psychology*, New York, 1926, apud William R. Bascom, *Four functions of Folklore*, în *The study of Folklore*, edited by Alan Dundes, University of California at Berkeley, 1965, p. 82.

[32] V. spre exemplificare B. Bartók, *op. cit.*, p. 151, nr. 12, Carani—Sînandrei—Timiş, sau p. 201—202, nr. 50 a, Nucşoara—Sălaşu de Sus—Hunedoara.

Desigur, doar anumite nuclee ale genurilor pot fi raportate la o veche etapă sincretică. Folclorul s-a îmbogățit și s-a modificat în timp prin aporturi și influențe succesive ; dacă unele elemente populare au un pronunțat caracter arhaic, altele probează existența unor concepte și instituții evoluate sau aduc ecoul unor evenimente istorice. Această observație este valabilă și pentru textele ceremoniale, cărora în genere li se atribuie global o mare vechime și un caracter imuabil.

Vom încerca să susținem această afirmație prin analiza textelor de colindă, texte asociate unui ceremonial de veche tradiție la noi.

Cercetările de folclor au surprins colinda în anumite zone ca un fenomen pe cale de dizolvare, iar în alte zone ca o practică menținută cu destulă vigoare.

Se poate constata totuși că și în zonele tradiționale de colindat cu fiecare nouă generație repertoriul se reduce cu cîteva piese. Fenomenul acesta a devenit atît de generalizat, încît folcloristul, pentru a culege repertoriul complet al unui sat, se vede nevoit a face, pentru anumite colinde, muncă de reconstituire cu generația vîrstnică. Procesul de reducție treptată a repertoriului nu se compensează prin apariția unor piese noi. Singurele texte despre care avem știre că au intrat în repertoriul genului s-au ivit în 1916 cu prilejul primului război mondial [34]. Colindele rezultate din cîteva tentative recente de înnoire [35] s-au dovedit efemere — circulația orală le-a respins ca pe un corp străin genului.

Refractară așadar încercărilor de înnoire, colinda stăruie în timpurile moderne ca un dat transmis din generație în generație. Stereotipia mărturiilor privitoare la sursa colindelor confirmă faptul că acestea se perpetuează prin forța de inerție a tradiției [36]: ,, Așa am pomenit-o și noi, tot din bătrîni [37], ,, Așa au găsit-o și bătrînii noștri [38]''. Pietrificate în canoanele genului, colindele se reproduc în zonele tradiționale cu destulă fidelitate, deși textul include termeni arhaici deveniți neinteligibili. Acești termeni sînt astăzi în gura tinerilor colindători forme golite de înțeles sau asociate cu semnificații fanteziste. Întrebați asupra sensului cuvîntului ,, năstrapă'', colindătorii din Jegălia răspund ,, nu știm precis ce înseamnă, pare așa ca venită de undeva'' [39]. Pentru ,, cal bidiviu'' se dau interpretări arbitrare : „ adică vigilent — cal isteț mai sprinten” [40]. Pe alocuri cuvintelor necunoscute li se substituie termeni familiari, care prezintă doar o asemănare fonetică cu forma veche. Astfel „ rafturat” se înlocuieşte prin „răsturnat” [41], iar „firu-i baiba fir” devine „firu-i barba firu” [42]. Cazurile de asimilare a unor termeni vechi la forme moderne de limbă nu sînt foarte frecvente. Cele mai numeroase alterări ale textului provin din cîntarea mecanică a versurilor. Întîlnim astfel înglobate colindei asociații absurde, nonsensuri ca : „ Ostrov verde, mere negre” [43] în loc de „ Ostrovel d-al Mării Negre” sau „ Căluşelu lui, negrii-s pantaloni” [44], o formă coruptă a versurilor „ Căluşelu lui negru-i pintenog”. Aceste fenomene de rutină sau obscuritate nu izbutesc totuşi, în zonele tradiționale, să afecteze integritatea textului. La conservarea textelor a contribuit desigur şi faptul că genul, prin caracterul său ocazional, a fost ferit de o uzură excesivă.

---

[33] Clyde Kluckhohn, *Myths and Rituals*, în *Studies on Mythology*, edited by Robert A. Georges, the Dorsey Press, Homewood, Illinois Irwin-Dorsey Limited, Nobleton, Ontario, 1968, p. 139.

[34] A.I.E.F. mg,. 1434, Rebra—Năsăud, culegători C. Zamfir și G. Habenicht în 1958.

[35] Ne referim la unele colinde noi, apărute cu prilejul concursurilor de artiști amatori.

[36] În legătură cu inerția tradiției, v. B. Malinowsky, *Tewara and Sanaroa Mythology of the Kula*, în *Studies on Mythology, op. cit.*, p. 98.

[37] A.I.E.F. fg. 6883 b, Budești—Ilfov, culegător I. Cocișiu în 1938.

[38] A.I.E.F. fg. 9123 a, Gurasada—Hunedoara, culegător E. Comișel în 1940.

[39] A.I.E.F. mg. 1823 f, Jegălia—Constanța, culegători Al. Amzulescu, M. Kahane, Gh. Sulițeanu în 1960.

Avem temeiuri să presupunem că hieratismul textului, incapacitatea de a absorbi elemente noi, caracterizează o fază tîrzie a evoluției colindei. Analiza unui număr mare de exemplare, culese la intervale diferite în timp [45], compararea tipurilor şi motivelor colindei vădesc extrema mobilitate a genului.

Desigur există şi tipuri relativ stabile. Lipsa de variabilitate a acestora se datorează uneori intrării lor recente în repertoriul genului sau existenței unei surse literare prestigioase (colindele pe tema unor legende etiologice religioase, de exemplu). În cazul tipurilor cu puține atestări, rigiditatea textului rămîne neconcludentă.

Cele mai multe tipuri [46] sînt stufoase — se ramifică în subtipuri şi variante locale.

Unele din ramificațiile tipurilor se explică prin evoluția diferită a unor colinde în spații geografice disparate. De exemplu colindele pe tema darului primit de la naş se prezintă în Transilvania şi Muntenia sub forma unor subtipuri distincte [47]. Întîlnim însă chiar şi în aceeaşi zonă, uneori chiar şi în acelaşi sat, versiuni foarte diferențiate ale aceluiaşi tip. De exemplu leul cunoscut în Gurasada—Hunedoara sub forma sa clasică [48] se întîlneşte în repertoriul mai vechi al aceluiaşi sat şi într-o versiune diferențiată ; conform acestei versiuni [49], voinicul înfruntă leul pentru că acesta i-a răpit sora. Într-un sat limitrof, în Zam—Hunedoara, confruntarea dintre voinic şi leu porneşte de la o dispută pentru oi [50]. În variantele Mioriţei conflictul se motivează felurit: astfel în unele variante răspîndite şi în Maramureş moartea ciobanului se pune pe seama unei rivalităţi în dragoste [51], în timp ce într-o altă variantă culeasă din aceeaşi zonă ciobanul este ucis pentru că şi-a neglijat îndatoririle profesionale [52].

---

[40] A.I.E.F. mg. 1826 c, Lupşanu—Ialomița, culegători Al. Amzulescu şi M. Kahane în 1960.

[41] A.I.E.F. mg. 1827 b, Lupşanu—Ialomița, culegători Al. Amzulescu, Gh. Sulițeanu şi M. Kahane în 1960.

[42] A.I.E.F. fg. 8081 a, Lupşanu—Ialomița, culegător Tiberiu Alexandru în 1939.

[43] A.I.E.F. mg. 1826 l, Lupşanu—Ialomița, culegători Al. Amzulescu, M. Kahane, Gh. Sulițeanu în 1960.

[44] A.I.E.F. fg. 14161 d, Cerişor—Hunedoara, culegător M. Kahane în 1950.

[45] Extragem aceste date dintr-un Index tipologic şi bibliografic al colindei în care am inclus tipărituri vechi şi recente, precum şi înregistrările la fonograf şi magnetofon ale Arhivei Institutului de etnografie şi folclor.

[46] Desigur ne referim nu numai la variantele contemporane ale tipurilor, adesea sărăcite şi uniliniare, dar şi la versiuni mai vechi, consemnate în tipărituri sau transcrise după fonograme.

[47] În subtipul răspîndit aproape exclusiv în Transilvania, darul inalienabil primit de la naş este un pahar minunat ; subtipul muntean pomeneşte de un cal dăruit de naş.

[48] A.I.E.F. fig. 6811 c I, Gurasada—Hunedoara, culegător I. Cocişiu în 1938.

[49] A.I.E.F. fg. 9123 a, Gurasada—Deva—Hunedoara, culegător E. Comişel în 1940.

Numeroase unităţi stilistice apar în contexte felurite, contribuind prin aceasta la constituirea unor tipuri diverse. Descrierea casei mîndre reprezintă rareori un tip autonom; de obicei casa mîndră intervine ca un motiv secundar în colindele de tipul „Ce-i mai bun pe lume" [53], în colindele care dezvoltă tema darului primit de la naş [54] sau în colindele care descriu scalda omului bun cu sfinţii [55].

Posibilităţile de articulare a motivelor sînt extrem de variate. Într-o formă dezvoltată imaginea mănăstirii constituie un tip distinct [56]. Combinată însă cu motivul corăbiei, imaginea mănăstirii dă naştere unui alt tip [57]. Prin asocierea dintre motivul mănăstirii cu cel al Maicii cu pruncul în braţe rezultă un al treilea tip [58]. Aceleaşi motive îngemănate (imaginea Maicii cu pruncul în braţe care asistă la o slujbă, ce are loc într-o mănăstire cu 7 altare, 7 turle etc.) intervin ca un motiv adiacent şi în colinde care înfăţişează un fiu de diecel prefăcut în cerb şi purificat de blestemul metamorfozei prin rugăciuni şi dangăte de clopot [59]. Această variabilitate a textului nu se explică prin procesul de contaminare a unor tipuri de colindă.

De altfel considerăm ca improprie aplicarea la folclor a conceptului de contaminare [60], concept care în tradiţia literară presupune amalgamarea unor *forme finite, fixate prin scris*. Folclorul viu operează cu unităţi mobile; contopirea unor elemente, împrumutul nu constituie un procedeu de compoziţie minor sau ilicit, ci un proces fundamental, definitoriu. Desigur, capacitatea poeziei populare de a se prolifera prin variante se realizează în grade şi la nivele diferite; prin asamblarea unor unităţi mari — serii de motive dotate cu o coeziune interioară —, prin asociaţia dintre acestea cu unităţi mai mici, ca şi prin orientarea caleidoscopică a motivelor. Chiar şi seriile de motive — agregate relativ stabile —,în timp sau prin trecerea de la un gen la altul, se pot descompune în unităţi mai mici, care la rîndul lor pot intra în noi combinaţii.

---

[50] „Revista de folclor", an. II, 1957, nr. 3, Zam—Hunedoara, culegător Sabin Drăgoi.

[51] *Folclor din Transilvania.* Texte alese din colecţii inedite, Ediţie îngrijită de Ioan Şerb, Bucureşti, 1962, p. 198—199, nr. 116, Băseşti—Maramureş.

[52] A.I.E.F. mg. 162 m, Rohia—Maramureş, culegător E. Moldoveanu în 1952. Amintim că Athanasie Marienescu a publicat în secolul trecut o variantă foarte apropiată de aceasta.

[53] V. de ex. Bèla Bartók, *op. cit.*, p. 232, nr. 82 e, Cerbăl—Hunedoara.

[54] V. de ex. Vasile Bologa, *Colinde poporale din Ardeal culese la sărbătorile Naşterii Domnului,* Sibiu, 1900, p. 10—11, nr. 4, Galeş—Fîntînele—Sibiu.

[55] V. de ex. A.I.E.F., fg. 8083 c, Borduşani—Ialomiţa, „Colindu curţii", culegători E. Comişel şi Tiberiu Alexandru în 1939.

[56] V. de ex. Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text şi melodie,* Craiova, [1931], p. 132—133, nr. 126, Strei—Sîngeorgiu—Călan—Hunedoara.

[57] V. de ex. Teodor Burada, *O călătorie în Dobrogea,* Iaşi, 1880, p. 132—133, nr. 126.

[58] V. de ex. Daulu, învatiatoriu Teodoru, *Colindi şi cantice poporali cules de ...,* Aradu, 1890, p. 12.

[59] V. de ex. G. Alexici, *Texte din literatura poporană română* adunate de . . . Tomul I, *Poesia tradiţională,* Budapesta, ed. autorului, 1899, p. 155—156, Căuaşd—Bihor.

[60] Termen creat iniţial pentru a desemna procedeul conform căruia dramaturgii romani (Plautus de ex.) amalgamau într-o comedie latină cîteva modele literare greceşti: v. *Larousse du XX^e siècle en six volumes,* Paris, 1929. A. Dundes, în *The Devolutionary Premise in Folklore Theory, op. cit.*, p. 9, atrage atenţia asupra nuanţei peiorative (mult mai puternice în engleză decît în română) a acestui termen.

Analiza tipurilor, subtipurilor şi variantelor citate ne îndeamnă să atribuim colindei, într-o etapă de deplină corespondenţă a genului cu mentalitatea colectivităţilor săteşti, un caracter extrem de mobil, capacitatea de a genera multiple variante. Presupunem că în timp, prin consolidarea unor elemente specializate, între conservatorismul tradiţiei şi capacitatea de înnoire a genului se stabileşte un echilibru ; anumite elemente se perpetuează şi paralel apar forme noi. Rigidizarea textului, ca şi fenomenele secundare ce pot fi urmărite pe viu în folclorul contemporan (execuţie mecanică, obscuritate etc.) certifică faptul că între conştiinţa semnificaţiei originare a ceremonialului şi mentalitatea satului contemporan s-a produs un decalaj ; genul se menţine doar prin puterea de constrîngere a tradiţiei, care exclude inovaţiile, impunînd reproducerea neschimbată a colindelor. Această etapă care marchează încheierea ciclului de creaţie precedă dezagregarea colindei ca gen.

*

Respectînd proporţiile, putem constata că perpetuarea unor modele şi stereotipii joacă un rol însemnat nu numai în folclor, dar şi în literatură. Impresia de completă descătuşare de tradiţie pe care o dă literatura modernă se datorează şi lipsei noastre de recul în perspectiva istorică [61]. Nici în folclor tradiţia nu s-a preluat totdeauna ca un dat, ca o categorie imuabilă ; în formele sale vii de manifestare folclorul este apt a crea elemente noi şi a reinterpreta elemente tradiţionale, în consens cu exigenţele momentului şi evoluţia mentalităţii. Dotat cu o extremă elasticitate semantică, elasticitate care permite chiar şi interpretări antinomice, folclorul s-a reactualizat succesiv şi a absorbit pe etape influenţe diverse.

După cum am demonstrat, colinda nu se sustrage legii variabilităţii folclorului ; părerea că textul ar avea o formă fixă, părere acreditată cu privire la colindă şi ceremoniale în general, derivă din faptul că acestea au fost studiate într-un moment al involuţiei lor.

Contrar unei viziuni tributare romantismului, viziune conform căreia într-o etapă veche a istoriei manifestările folclorice erau pure şi imuabile, atribuim poeziei arhaice o largă capacitate improvizatorică şi un caracter eterogen. Selecţia riguroasă a formelor, încremenirea acestora, impresia de „ cristalizat” pe care o dau anumite genuri corespund unui proces relativ avansat al evoluţiei folclorului.

Am cădea însă într-o prejudecată la fel de periculoasă cu aceea pe care o combatem dacă — reacţionînd împotriva unor exagerări derivate din curentul romantic — am nega faptul că anumite genuri populare trec printr-un proces de involuție[62] sau că în genere folclorul perpetuează motive de o mare vechime. Reluarea unor motive vechi, reinterpretarea acestora țin de însăși esența oralității. Literatura, fixată prin scris, se transmite cu ușurință de la o generație la alta; poezia populară, pentru a nu se irosi, reia cu insistență anumite motive, cărora le asigură astfel durabilitatea și consacrarea. Această trăsătură a poeziei populare tradiționale se poate verifica în bună măsură și în formele moderne de folclor urban, în bancuri bunăoară, care se bazează adeseori pe șabloane străvechi.

---

[61] Dar şi faptului că ne aflăm într-o etapă cînd se încearcă a crea contra-modele, ceea ce implică pentru început renegarea ostentativă a tradiţiei. Să nu uităm că şi romantismul în literatură şi impresionismul în pictură au manifestat la început o opoziţie retorică la canoanele vremii, pentru ca mai apoi să reînnoade firele cu tradiţia.

À PROPOS DE QUELQUES CONCEPTS ET OPINIONS AYANT TRAIT AU FOLKLORE — MENTIONS CRITIQUES

En analysant la distinction très marquée entre littérature et folklore établie par R. Bogatyrev et R. Jakobson par rapport aux concepts linguistiques («langue-parole»), l'auteur constate :

1. L'analogie entre «langue» (dans l'acception donnée au terme par Saussure) et folklore s'impose seulement pour cette partie de la littérature orale qui, ayant atteint à un haut degré de formalisation, garde une relative stabilité.

2. On ne peut considérer les interprètes du folklore comme une masse non différenciée; au moins pour certains d'entre eux, le folklore n'a pas représenté, depuis toujours, «quelque chose d'impersonnel», «comme un fait de langue».

3. Le rapport d'opposition établi par les auteurs susmentionnés, rapport auquel ont souscrit de nombreux chercheurs, n'est valable que pour une période historique, alors que d'une part le folklore (l'auteur a en vue le folklore des communautés rurales européennes), sous la pression de la vie moderne, s'affaiblit et sa capacité d'inovation diminue, et d'autre part, dans la littérature des derniers siècles, le concept d'originalité devient prépondérant.

Si l'on se situe dans une perspective historique plus large, on peut observer que dans le folklore la tradition ne peut être considérée comme une catégorie inattacable. En s'appuyant sur la typologie d'une catégorie de mythes roumains (*Index de la colinda*, ouvrage mss. M. Brătulescu), l'auteur démontre que même les textes associés aux rites ont bénéficié d'une certaine mobilité; la rigidité de ces textes représente un symptome d'involution de date récente. Des symptomes d'involution (obscurité, ommisions, etc.) se manifestent même dans les genres folkloriques qui jouissent encore d'une large popularité. En ce sens, on fait des objections au terme proposé par A. Dundes «decreasing in popularity or usage» comme substitut pour «devolution».

---

[62] Animat de o mare încredere în capacitatea înnoitoare a folclorului, încredere pe care dealtfel o împărtășim, A. Dundes (v. *The Devolutionary Premise in Folklore Theory*, *op. cit.*, p. 19) manifestă o mare repulsie pentru termenul involuție, ,,devolution'', propunînd chiar înlocuirea acestuia prin ,, decreasing in popularity or usage''. După cum am arătat, simptome de involuție se pot constata și la genuri larg practicate încă.

En s'occupant des fréquentes interférences entre les genres populaires, l'auteur en déduit que certaines d'entre elles proviennent d'une ancienne étape syncrétique, lorsque le même stock de motifs aurait été entraîné tant sur le plan du sacré que du profane ; plus tard, par l'enrichissement du répertoire et la consolidation des formes strictement specialisées, les limites entre genres se seraient accusées.

L'application au folklore du concept « contamination » est considérée comme impropre ; le fait d'amalgamer les éléments ne constitue pas en folklore un procédé mineur ou illicite, mais un processus fondamental.

Le folklore, comme manifestation active, se perpétue par : a) l'assemblage de grandes unités, de séries des motifs ayant une cohésion intérieure ; b) l'assemblage de ces unités avec des unités plus petites ; c) l'orientation kaléidoscopique des motifs.

TEHNICA OIERITULUI ȘI IMPLICAȚIILE EI ÎN POLITICA ECONOMICĂ A GOSPODĂRIEI AGRICOLE INDIVIDUALE *

FRANK ALVAREZ-PEREYRE

Institutul național de limbi și civilizații orientale — Franța

Ancheta noastră în comuna Revest du Bion (29/IV—7/V 1971) a vizat politica economică la nivelul gospodăriilor individuale bazate pe oierit. Am ales oieritul din două motive. Primul este importanța obiectivă a creșterii oilor pentru comună. Al doilea, subiectiv, rezidă în preferința noastră pentru problemele oieritului în raport cu problemele conexe ale culturilor de levănțică sau cereale.

Ancheta s-a desfășurat în două faze. În prima, am căutat să ne familiarizăm cu tehnicile propriu-zise ale creșterii oilor : hrană, fătare etc. În cea de a doua ne-am orientat studiul către configurarea, la nivelul gospodăriei individuale, a unei politici economice bazate pe oierit. Am ales, cu acest scop, două gospodării pe care le considerăm proeminente în raport cu practicile general adoptate în comună. Este vorba despre gospodăriile Plan de Liman (Torres proprietari, numere matricole 366 și 367) și Chantrons sau Cocognet (Joassan-fiul proprietar, număr matricol 333, încă pe numele fostului proprietar Laugier). De fapt, în afara acestora mai există în comună încă o gospodărie individuală de frunte „complexul M. Quenin", căruia i-a fost consacrat un studiu special.

Viziunea noastră asupra fenomenului în studiu a fost la început tributară caracterului fragmentar și derutant contradictoriu al informațiilor (care se explică deseori prin destinul fluctuant al turmei : posesorul, prea bătrîn, o cedează, moare fără ca turma să fie preluată de succesor etc., iar informatorii cunosc exclusiv situația curentă). Astfel, după domnul Moynier din Plan de Barruols și după domnul Joassan din Cocognet, la sud de comună nu ar mai exista oi și aceasta ne părea cu atît mai plau-

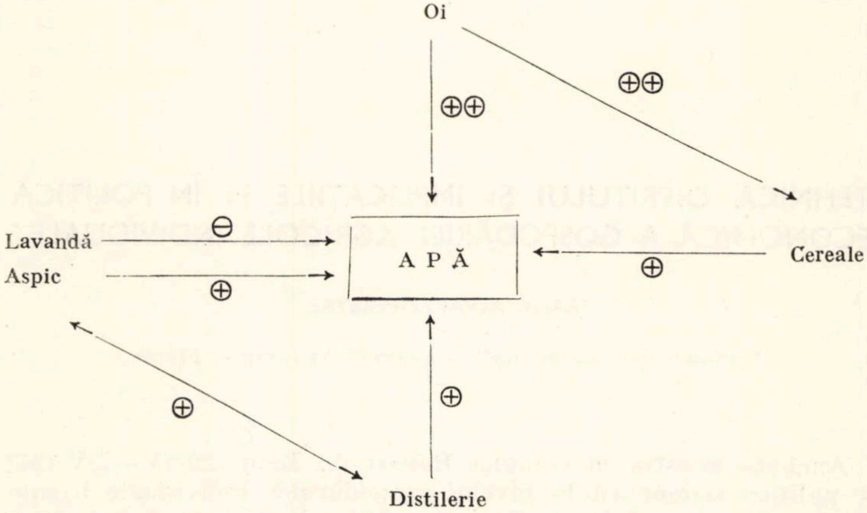
---

* Publicăm articolul de față cu intenția de a face cunoscută metoda de cercetare aplicată de autor în investigațiile întreprinse într-un sat din Haute-Provence (Franța).

Frank Alvarez-Pereyre este venit în țara noastră pentru specializare în domeniul narațiunilor populare, fiind interesat de problema funcției sociale a povestitului (N.R.).

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 6, p. 461—479, București, 1972

zibil cu cît corobora cu informaţiile privind utilizarea apei existente în comună. (Vezi schema următoare).



Problema apei este uşor şi bine rezolvată numai în porţiunea nord-vest a comunei, care cuprinde izvoarele. În fapt, informaţii ulterioare aveau să arate că şi în afara zonei izvoarelor se dezvoltă ferme solide (de exemplu Quenin sau Burcheri).

Este aici locul să distingem între două tipuri de informaţii. Primul constă în estimaţiile furnizate de agricultorii chestionaţi asupra evoluţiei numerice a turmelor din comună. Tendinţa generală care reiese din răspunsuri este aceea a scăderii numărului de turme, dar a creşterii numărului de capete per turmă. Un singur agricultor evalua turma la 20 000 de capete înainte de război şi la 4000—5000 de capete în prezent. Al doilea tip, al informaţiilor sigure, evidenţiază o progresie. În 1947 într-un număr special al ziarului şcolii din Revest ,, La Cigale'' apar cifrele : 1685 oi, 98 capre, 8 vaci cu lapte. În 1966 erau 2590 oi, la 6 aprilie 1971—2900. Mai în detaliu, în 1966 existau 18 crescătorii, dintre care 5 de 70—100 oi, 9 de 100—200, 2 de 200—300 şi 2 de 300—400 oi. În 1971 nu mai existau decît 14 crescătorii, dintre care numai 4 aveau 70—100 capete şi numai 5 aveau 100—200 capete; în categoria 200—300, 300—400, 400—500 capete, apare cîte o crescătorie, în categoria 500—600 capete apar două crescătorii (ultimele 2 categorii nu existau în 1966).

Pe aceste baze, ne-am îndreptat atenţia către explicaţiile posibile ale fluctuaţiilor : îmbătrînirea sau moartea proprietarilor, lipsa de mînă de lucru, lipsa de spirit întreprinzător. Acestea sînt cele trei motive principale, reluate explicit de Joassan-fiul în cursul discuţiilor. Studiul care urmează va încerca să prezinte liniile de forţă a două tipuri de raţionalitate economică, ambele centrate pe oierit, dar apărînd la oameni tineri (Joassan) sau mai în vîrstă (Torres), făcînd faţă deopotrivă problemelor mîinii de lucru, dar dotaţi din plin cu spirit întreprinzător.

Torres şi soţia vin din Algeria, unde bunurile lor au fost puse sub sechestru. Sosiţi în Franţa cu foarte puţini bani, au petrecut un timp la Tours, dar, neplăcîndu-le oraşul—,, îmi place foarte mult la ţară'' spune doamna Torres—, au hotărît să se apuce de agricultură şi au ajuns la Revest. Să se ,, apuce'' corespunde destul de exact evoluţiei cuplului Torres. Într-adevăr, în Algeria ei erau viticultori-cerealieri şi practicau chiar oieritul, iar domnul Torres conducea şi o echipă de lucrători agricoli : ,,Şi apoi, domnule, totul venea de-a gata acolo, totul era uşor de obţinut. . ''. În Franţa lucrurile se schimbă. La Tours încearcă girarea unui restaurant. În Revest cumpără pe baza a două împrumuturi (unul pe numele soţiei, altul pe numele lui) proprietatea d-lui Bayeux. Aceasta explică diviziunea proprietăţii în două (numerele matricole 366 şi 367).

Se poate împărţi în două etape şi istoria fermei. O primă perioadă foarte grea, de trei ani, în cursul căreia se succedă recoltele proaste şi o evoluţie nesatisfăcătoare a turmei, mai ales în urma unei epidemii de gălbează. Explicaţia nu rezidă în munca prestată, soţii Torres lucrînd foarte dur; ea ar consta, mai degrabă, în dificultatea acomodării ('' mise en train''). Voinţa singură nu era suficientă, a trebuit să i se adauge o experienţă care nu fusese dobîndită în Algeria. În Franţa soţii cer sfat (domnului Martel, contramaistru al societăţii Davignon îndeosebi), se informează (doamna Torres citeşte revista de creştere a animalelor), se instruiesc (doamna Torres urmează un stagiu de instruire în tehnica creşterii oilor). După trei ani (soţii Torres sosiseră în 1966—1967) situaţia se ameliorează. Acum cunoştinţele lor în materie nu se deosebesc de cele ale crescătorilor pe care i-am putut interoga. Judecata sigură s-a alăturat voinţei de muncă.

Soţii Torres recurg la doi auxiliari, unul permanent şi unul temporar (vara). Aceştia sînt nespecializaţi, venind din Africa de Nord, şi sînt angajaţi cu contract prin intermediul Oficiului de lucrători străini. La întrebarea dacă sînt formaţi la fermă ni s-a răspuns : ,, Îi învăţăm cum putem, dar asta îţi ia timp. Şi apoi, cînd ştiu mai mult, pleacă''. Este o modalitate de rezolvare a marii probleme a mîinii de lucru. Acolo unde e lipsă de personal e bine ca cel existent să nu înveţe prea mult, căci dacă ştie mult părăseşte ferma. Aceasta este ,, filozofia'' lui Torres.

Un factor privitor la antecedentele şi formaţia oamenilor, care nu poate fi ignorat, este caracterul şi rolul mediului familial. Soţii Torres sînt singuri în regiune. Cei doi fii, ambii institutori, sînt unul la Nantes, altul la Paris. Puţina familie pe care soţii Torres o au în Franţa, în afară de aceştia, se află în sud-vest. Faptul este mai ales important în raport cu Joassan-fiul de la ferma din Chantrons.

Proprietar al fermei de un an, Joassan-fiul nu este singurul Joassan din comună. Influenţa mediului familial este sensibilă. Negustorul de vite totodată şef de garaj — Joassan recunoaşte ,, că nu este la fel'' să ai toată familia în aceeaşi comună cum se întîmplă în cazul lor. Mai aproape, influenţa lui Joassan - tatăl, proprietarul de la ,, Café du Midi'', asupra fiului pare hotărîtoare. Vom vedea în amănunt ce datorează fiul tatălui în ce priveşte mersul fermei. În orice caz, în mod curios, pentru un motiv sau altul şi în funcţie de ocazii, tuturor celor din grupul nostru care au vizitat Cocognet li s-a vorbit despre influenţa concretă a tatălui asupra fiului (pentru problemele de proprietate, vezi anexa III).

Joassan-fiul a fost deci format pe loc în ferma pe care a preluat-o. Soţia lui Joassan reprezintă tipul cel mai curent în comună : se ocupă de gospodărie, de sarcinile casnice, de livadă, de păsări, ajută puţin, dacă este necesar, la munca fermei. Dar la întrebări precise privind cerealele sau oile răspunde : ,, Ah, nu ştiu ; dacă soţul meu ar fi aici, el ar şti". Să notăm că, la Torres, doamna Torres răspunde tot atît de bine dacă nu chiar mai bine uneori decît domnul Torres.

Ca ajutor, Joassan-fiul are un singur ,, domestique" cum spune doamna Joassan şi un cioban (acum caută un al doilea). În general prerogativele par bine fixate, iar sarcinile revin executantului de drept şi nu altcuiva (de exemplu repartiţia muncii între ,, domestique" şi cioban). La Torres, desigur, ajutorul nu poate face totul pentru că nu este format, dar atît doamna, cît şi domnul Torres vor merge să îngrijească oaia care fată şi vor conduce tractorul pe un teren uscat şi primejdios. Iată, schiţate rapid, portretele protagoniştilor.

PARTEA A DOUA: OIERITUL ŞI CULTURILE

Să trecem la aspectul esenţial al problemei. Am determinat cîteva trăsături importante ale oamenilor. Să vedem acum cum se articulează concret mecanismul muncii la fermă, cum se defineşte aceasta într-un ,, savoir-faire" ale cărui linii directoare se cer precizate.

Vom începe cu incintele. Urmărirea felului în care se înscriu în spaţiu elementele fermei şi locuinţei este plină de interes. Comparaţia între Plan de Liman şi Cocognet (vezi anexa I) indică repartiţii şi îmbinări diferite, cărora vom încerca să le aflăm explicaţia. Pentru a adînci analiza, am adăugat planurile stînei de la ,,La Greppe" (vezi anexa I). Numele Greppe-Bergerie de pe hărţi indică funcţia primară a acestei clădiri, aşezată în cîmp ; dintr-o suprafaţă globală de 17 × 17 metri, locuinţa acoperă o suprafaţă de 3×6 metri. În plus, locuinţa e despărţită de stînă prin şură. În ambele gospodării suprafaţa mai mare revine fermei, dar raportul spaţial, între elementele fermei şi elementele locuinţei, este la fiecare diferit. La Plan de Liman, stîna e dedesubt, la parter, locuinţa deasupra. La parter există o singură încăpere prevăzută pentru locuit. Partea corespunzătoare de la etajul I este rece ; celelalte încăperi, care se află direct deasupra stînei, sînt, dimpotrivă, călduroase. Aceasta ar fi raţiunea pentru care stîna se află sub locuinţă. Repartiţia elementelor la Cocognet nu e decît aparent în contradicţie cu ceea ce precedă. Desigur, ferma e excentrată formînd corp aparte. Totuşi, în zona centrală, îngustă, există o mică parte din stînă, iar deasupra ei o cameră. Se regăseşte aici motivarea suprapunerii.

Remarcabilă este repartiţia suprafeţelor între fermă şi locuinţă. Pe planul de ansamblu de la Cocognet am haşurat în diagonală clădirile repartizate fermei (stînă, şură). La Plan de Liman 9/10 din suprafaţa de la parter sînt ocupate de stînă şi fermă (includem aici locuinţa lucrătorului : această încăpere, fără aerisire directă, se deosebeşte de stînă prin absenţa paielor, a ieslei şi prin prezenţa unui pat. Ca şi stîna, ea este dezinfectată o dată pe an . . .). La etajul I, 3/5 din suprafaţă sînt ocupate de fermă. Într-o primă aproximaţie vom spune deci că o mare parte din capital se află în casă.

„ Oaia are întîietate''. Am auzit această frază la Torres şi Joassan şi la mulţi alţii. Din însăşi suprafaţa ocupată reiese această prioritate. Să notăm că toate adaosurile făcute din 1936 la Cocognet privesc clădirile fermei, îndeosebi o şură imensă unde se depozitează fînul şi materialul agricol. La Torres extinderea e destinată clădirii unei locuinţe pentru lucrător. Explicaţia celor două maniere trebuie căutată mai adînc. La Torres nu e loc pentru mai mult de 200 de oi, dar ei nu intenţionează să le sporească numărul. Dimpotrivă, soţii Torres plănuiesc să lichideze crescătoria încetul cu încetul, în doi ani. Cauza este vîrsta (domnul Torres are 58 de ani), extinderea nu se mai face pentru fermă, ca la Joassan, care, mai tînăr, şi-a dublat turma şi nu are de gînd să o reducă. „ În doi ani voi transforma, spune doamna Torres, stîna din spate şi la primul etaj voi face camere pentru a primi colonii de vacanţă ale copiilor''.

Între timp însă, soţii Torres încearcă ameliorarea condiţiilor de viaţă pentru oi şi oameni deopotrivă. Proasta ventilaţie de la Torres pricinuieşte o mare căldură în stînă şi împiedică aerisirea pe timp de iarnă. Începînd cu toamna sînt multe muşte. Domnul Torres afirmă că muştele dispar după dezinfecţia din luna mai, ceea ce e adevărat. Dar, în fapt, ventilaţia proastă explică numărul uriaş de muşte. Am mers la ferma de la La Barre, dezinfecţia nu avusese încă loc, dar abia dacă existau cîteva muşte : stîna e bine ventilată, cu două deschizături mari pe fiecare latură. Domnul Torres recunoaşte că stîna lui nu răspunde normelor moderne, dar acestea nu sînt impuse.

După cum spuneam, oile sînt sursa constantă de cîştig a oamenilor de pe platou. Ele asigură existenţa şi, paradoxal, ajung să treacă înaintea omului. La Torres nu se doreşte sporirea numărului de capete, dar nici diminuarea randamentului. La Joassan se vrea mai mult, cu mai puţină pierdere de vreme, în cele mai bune condiţii. Joassan este explicit, Torres mai puţin, dar „ savoir-faire''-ul lor economic vădeşte o raţionalizare serioasă la multe nivele. După ce am examinat factorul „ clădire'', ale cărei limite în ce priveşte posibilităţile de variaţie trebuie recunoscute, vom examina acum factorii care intră direct în joc în definirea politicii agricole a fiecăreia dintre cele două gospodării.

Între 1967 şi 1970 soţii Torres au avut 250 de capete de oi şi 40 de capre (menţionăm că aceasta este perioada grea pentru fermă). Din lipsă de spaţiu, ei au vîndut caprele şi nu mai au decît 200 de oi din rasa „ Préalpe du sud'', care se dezvoltă bine în regiune. Joassan are tot „ Préalpe du sud'', avea 450 şi a cumpărat 100 în timpul şederii noastre. În 1966, tatăl lui avea 350 (tot „ Préalpe''). Ne-am pus întrebarea dacă Torres sau Joassan au avut vreodată în vedere introducerea de rase noi şi, dacă da, de ce. Răspunsurile au fost identice : făcută pentru platou, „ Préaple du sud'' nu provoacă surprize neplăcute. Pentru personalităţi care, pe alte laturi, aparţin mai degrabă tipului pionier acest fapt este notabil. Cu atît mai mult cu cît, la La Barre, domnul Quenin face încercări de acest tip în scopul măririi randamentului de carne : de la 14 la 15 sau 16 kg de carne de cap. Aici, Torres și Joassan au optat pentru siguranță. Aceeași preocupare pentru siguranță transpare, în mod diferit, în îngrijirea animalelor.

Dezinfectarea se face o dată pe an. Torres, ca și Joassan, schimbă paiele o dată la 15 zile (în una din formele complexului Quenin, paiele se schimbă o dată pe lună). Pe veterinar nu-l prea consultă nu pentru că acesta ar fi incompetent, dar costă scump și, deseori, după una sau două vizite ale veterinarului, fermierul învață cum să procedeze. Aparent, Torres are însă mai multă grijă de oi : are un carnet de natalitate în care notează vaccinările efectuate, data de naștere a mieilor, sexul, numărul mamei și alte observații ocazionale asupra dificultăților de fătare. Prezența acestui carnet ne-a surprins la început, cu atît mai mult cu cît el lipsea la Joassan-fiul. Chestionat anume, Joassan-fiul mărturisește că are totul în cap. Vaccinează la naștere sau în caz de boală. Nici Joassan tatăl nu avusese carnet. Avea doar un caiet de socoteli, pentru oi. Obiceiul familiei, practica zilnică par a fi acționat în favoarea lui Joassan-fiul ; soții Torres în schimb, neexperimentați, au recurs masiv la scris. Cifrele însă anunță un minim de mortalitate de 10% și un maxim de 20% pentru Joassan, o medie de 2% pentru Torres (cu, totuși, 8% anul acesta). Este vorba de accidente de naștere, nondilatare a uterului sau prezentare neadecvată a fătului. În primul caz se fac injecții, dar acestea au efect abia după 11 ore. Între timp, deseori, mielul moare. Să nu uităm că 2% e de raportat la 200 de capete, în cazul lui Torres, iar 10—20% la 550 de capete, în cazul lui Joassan. De remarcat în sfîrșit faptul interesant că Joassan-tatăl vaccina de 2 ori la naștere și apoi o dată pe an, ceea ce pare a face și Torres.

Trebuie acum abordate două aspecte care evidențiază noi diferențe. La Torres, ca și la Joassan, au loc două fătări pe an : primăvara și toamna, berbecii fiind împreunați cu oile numai cînd este necesar. La Joassan aceasta este o chestiune de planificare și se explică prin dimensiunile crescătoriei și marea cantitate de muncă pe care aceasta o impune. Ciobanul nu se poate ocupa de miei la orice oră din zi sau din noapte pe tot timpul anului. Joassan-tatăl provoca tot două fătări pe an.

Torres optează pentru miei timpurii (început de martie), Joassan pentru miei mai tîrzii (început de aprilie). După Torres, mielul timpuriu, mai mic, se vinde mai ușor. Mieii lui Joassan, mai mari, sînt mai tîrzii, dar aceasta este necesar pentru că Joassan duce mieii la pășune de la început. Aici este una din marile diferențe între cele două crescătorii. Torres îngrașă mieii la fermă timp de aproape 90 de zile, pînă cînd aceștia ating 27—28 kg. Joassan scoate imediat mieii la păscut. El a moștenit sistemul de la Joassan-tatăl. Dar Joassan-tatăl, la început, făcea ca Torres. Îngrășa mieii în stînă și ducea la păscut numai oile. Acum, „ a devenit mai puțin interesant”, în fapt s-ar cere prea multă muncă. S-ar părea deci că, acum 10 ani, problema mîinii de lucru l-a împins pe Joassan-tatăl să-și schimbe tehnica. Inevitabil, aceasta s-a răsfrînt asupra naturii culturilor. După Joassan-tatăl acestea ar fi rămas practic neschimbate. Pe terenurile sărace semănate din patru în patru ani s-au implantat pășuni artificiale care durează 7—8 ani. Acolo unde se semăna grîu, se seamănă și acum alături de pășune, care e gata la seceriș. „ Cu pășunea artificială se dublează pășunatul și merge și mai repede”.

Joassan-fiul, ca și Torres, confirmă complementaritatea necesară oi-cereale; Joassan-fiul are 60 ha de pășuni artificiale din 120 de ha de pămînt arabil. Prin comparație, Torres are mult mai puține pășuni artificiale (20—30 ha din 120—130 ha de pămînt arabil). Joassan are 50—60 ha de cereale, Torres numai 30 ha. Să nu uităm că Torres produce oi, cereale și levănțică, pe cînd Joassan nu produce decît oi și cereale. În 1967 Torres avea 4 ha plantate cu aspic („ lavandin"). De atunci a mai plantat 16 ha.

Se vede deci că Torres menține producția de cereale în mod esențial pentru turmă. Practicînd creșterea pe pășuni artificiale, Joassan are nevoie de acestea, dar se ocupă intens și de cereale, pe care le vinde, aproape integral, la silozul din Revest. Apare aici fenomenul invers în raport cu ceea ce menționam în legătură cu oile. Torres se ocupă de cereale în cunoștință de cauză. El își permite să reintroducă grîul rezistent și introduce orzul de iarnă fără consecințe rele. Joassan, în schimb, ține un carnet al parcelelor, unde fiecare parcelă are un nume și unde sînt marcate dozajul la ha al fiecărei însămînțări, data însămînțării, doza de îngrășămînt, sortul de semințe, procentul de azot . . . Face încercări cu îngrășămintele, inaugurează o tehnică nouă de plivire a grîului. Se poate spune că este vorba despre o inovație la Cocognet. Joassan-tatăl nu ținea carnet decît pentru vînzările de cereale. Joassan-fiul își afișează voința de progres la nivelul cultivării cerealelor, dar simte nevoia să aștearnă totul pe hîrtie. Scopul lui Joassan este precis : să vîndă din ce în ce mai mult și din ce în ce mai scump. Torres spune la fel, dar are o suprafață de cereale de două ori mai mică, iar o bună parte a acestora sînt consumate de oi, mieilor le dă un amestec de orz, secară, ovăz, cîteodată grîu, sare și sulf (vezi anexa II). Oilor, înainte de fătare, le dă vitamine, oilor și mieilor închiși un „ granul composé phosphominéral" (vezi anexa II).

Vorbind despre hrană, trebuie să abordăm problema apei. Apa este esențială pe platou, toată lumea o repetă și pe bună dreptate. „ Fără apă nu putem face nimic" — spune Torres. Joassan spune la fel, dar nu e amenințat direct. Are apă cîtă îi trebuie grație izvorului care-i trece prin fața fermei. Torres nu e în aceeași situație. El are un sistem de cisterne, dar vara e obligat să aducă apă de la Saint Trinit. O dată mai mult, oile sînt privilegiate : cînd lipsește apa, ele sînt primele avute în vedere. Toți cei care se servesc de cisterne așteaptă cu nerăbdare instalația de aducție a rîului Durance. Pînă atunci, vara, trebuie procurat zilnic 1 litru și jumătate de apă pentru fiecare animal. Toamna trebuie mai puțină apă, dar cînd animalele sînt închise au nevoie de cel puțin trei sferturi de litru. De altfel, vara, atît din cauza apei, cît și din cauza căldurii și tăunilor, Torres își închide oile între 9 dimineața și 4,30 după amiază. Dar, în rest, începînd cu 4,30 dimineața și sfîrșind cu 9 seara, oile sînt afară.

Cîteva concluzii parțiale se impun. Dintr-o suprafață mare (257 ha), Torres nu utilizează decît puțin : 120 ha de pămînt arabil, repartizate între aspic, cereale și pășuni artificiale. Cerealele sînt mai puțin un scop în sine decît o resursă destinată unei turme mijlocii, care nu poate fi sporită din lipsă de spațiu, dar de la care se încearcă să se obțină toate beneficiile posibile. Joassan are o suprafață totală mai mică decît Torres (180 ha), dar tot atîta suprafață arabilă (120 ha) repartizată în mod egal între pășunea artificială și cereale. La Joassan, turma și cerealele, deși complementare, constituie totuși fiecare un scop în sine. Formați diferit, Torres și Joassan au acordat atenție unui domeniu anume, atît din rațiuni de opțiune economică, cît și din rațiuni de competență optimă în raport cu acesta. Înțelegînd importanța relativă a unui domeniu, dar pornind de la o „ inexperiență" relativă în domeniul respectiv, ei își urmăresc pas cu pas progresele în oglinda pe care o reprezintă „ carnetul de drum". La unul ca și la celălalt, doi factori intră direct în joc : mîna de lucru și spațiul. Le-am adăuga un al treilea — gestiunea — privitor la aspectul financiar al gospodăriei, aspect extrem de important, funcționînd deseori ca frînă în raport cu o politică economică limitată frecvent la simpla menținere a fermei.

PARTEA A TREIA: GESTIUNEA

Primii doi factori invocați sînt incluși în aspectul financiar global. Poate că aspectul spațiu este mai puțin arzător. Problema mîinii de lucru este însă o primă dificultate.

Pe platou, toată lumea se plînge de lipsă de mînă de lucru. Sînt din ce în ce mai puțini ciobani, din ce în ce mai puține persoanele dispuse să lucreze într-o fermă. În schimb, cheltuielile impuse de angajarea unui lucrător agricol sau a unui cioban sînt din ce în ce mai mari. Cadrul global al fermei oscilează între doi poli : stagnare a prețurilor de vînzare a cerealelor și a oilor, urcare a prețurilor de cumpărare a tot ceea ce este necesar pentru culturi și pentru creșterea oilor. Joassan-tatăl indică prețuri interesante. În 1930 ciobanul era plătit cu lîna oilor. Aceasta revenea la suma de 4000,00 F pe an și reprezenta lîna a 140 de oi. În 1970, 140 de oi aduc 7000,00 F, dar prețul unui lucrător este de 16000,00 F. Numai ca taxe și asigurări sociale, lucrătorul revine la 3200,00 F (estimație Torres), 3500,00 F (estimație Joassan-fiul). Din mai 1968, taxele sociale au crescut cu 43 %. Și totuși, alături de aceasta, fermierul nu poate spera să „ cîștige" la cereale sau la oi. După un an, mielul de Sisteron e cumpărat de către abatoare de la agricultor cu 10,50 F kg și revîndut de la 20,00 F în sus. Torres vinde un kg de oaie cu 5,80 — 7,00 F. În 1930, 1 kg de lînă se vindea cu 3,00 — 4,00 F. Astăzi se vinde cu 1,00 F. În 1950, 1 kg de grîu se vindea cu 0,40 F. Douăzeci de ani mai tîrziu, el se vinde cu 0,44 F.

Dimpotrivă, tot ceea ce este necesar fermei s-a scumpit. Între 1935 și 1970, prețul vitelor a crescut de la 42,00 la 90,00 F. Gramineele au trecut de la 3,50 F în 1966 la 6,50 F acum. T.V.A. (taxa) pe îngrășăminte e de 7,5 %, pe furnituri materiale e de 23 %. Prețul îngrășămintelor a trecut de la 4,00 la 6,00 F kg. De doi ani s-a instituit o taxă de 1,08 F per kg de sămînță, iar guvernul cere agricultorului să-și cumpere semințele în saci plumbuiți. Pentru oi se plătesc 700—800,00 F cheltuieli de boală.

Pe de altă parte, agricultorii nu știu cum să-și organizeze sistemul T.V.A., la vînzare. Torres vinde regulat unui negustor de vite din Apt, Joassan-fiul direct la abatoarele din Sisteron. De notat că există un negustor de vite în Revest, e vărul lui Joassan-fiul, și ține „ pompa Esso" din sat. Guvernul propune trei tipuri de T.V.A. la vînzare :

1) T.V.A. directă pe care nu au ales-o nici Torres, nici Joassan. În fapt, ei o practicau înainte, cel puțin Joassan, pînă la instaurarea 2) rambursării bugetare. Agricultorul primește o chitanță la vînzare. El trimite chitanțele la impozit, unde i se rețin 3,55% din suma impozabilă. Torres și Joassan au recurs la această soluție „ à titre d'expérience". Instaurată acum doi ani, această metodă este sub observație și agricultorul va decide în funcție de rezultate. Cît despre a treia soluție, este vorba de 3) bonificație în unelte agricole: 8,75%. Chiar cu un procentaj ridicat, ea nu e avantajoasă, căci nu se cumpără mașini agricole prea des. „ Cumpăr mașini numai cînd aceasta este într-adevăr necesar". Această frază rezumă încă o dată „ filozofia" lui Joassan, care vrea să cîștige tot mai mult, dar fără pierderi. Atenția la costul lucrurilor este un aspect care-i caracterizează pe Torres și Joassan deopotrivă. Torres o traduce global printr-un carnet de cheltuieli, pe care pare a-l fi ținut și în Algeria. Joassan-tatăl avea un carnet de cheltuieli, fiul la fel.

În urma acestei enumerări, transpar constrîngerile care limitează libertatea de manevră a agricultorilor.

CONCLUZIE

Credem că este util să structurăm concluzia în trei etape. Prima, pornind de la modelele agricole curente, va fi o încercare de definire a acțiunii concrete a lui Torres și Joassan și, într-un mod mai general, de determinare a imaginii agricultorului pe care o prezintă unul în raport cu celălalt. A doua etapă va consta în prezentarea imaginii lor exterioare și în discutarea problemei pionierilor și a novatorilor. În sfîrșit, prin comparație, vom putea defini o imagine tehno-economică a platoului, întemeindu-ne îndeosebi pe datele furnizate de Torres și Joassan și pe informațiile culese pe platou de la alți informatori.

„ Cînd am ajuns aici, comisia agricolă mi-a spus să nu produc aspic. Am făcut totuși aspic și a mers" (Torres).

Cum ați ajuns la ce faceți astăzi? „ Ideea nu mi-a venit dintr-odată. Cînd ceva nu merge trebuie să găsești o soluție" (Joassan-fiul).

În fapt, aspicul „ nu mai merge bine" în afară de „ super" (altă specie de lavandă), iar Torres nu mai cultivă decît „ super"... El știe să ceară sfat și să-l aplice „ cum grano salis", fără fanfaronadă dar cu mult echilibru. El reactualizează grîul rezistent în comună și toată lumea îl urmează, el introduce orzul de iarbă și „ ça marche". Și pentru Joassan se pune problema „ de a încerca diferite tehnici și de a vedea care este cea mai rentabilă". Pe această bază cei doi pot fi desigur apropiați. Diferențele transpar însă rapid și legătura fiecăruia cu pămîntul, „ savoir-faire"-ul economic îi îndepărtează sensibil.

Înainte de a sosi în Franța, soții Torres recoltau fără prea mare oboseală. După ce au cumpărat Plan de Liman ei s-au apucat metodic de lucru. Ceea ce transpare, în esență, este dinamismul lor măsurat. Conștienți de limitele proprii (în primul rînd vîrsta), ei își dau toată silința, muncind din răsputeri, căutînd sfaturi competente, știind să le urmeze sau nu pe acestea din urmă după caz. Pe măsură ce competența lor crește, la soții

Torres se produce o distanțare în raport cu munca proprie în general. Deciziile lor continuă însă să traducă imperative precise. Vor produce din ce în ce mai mult cereale, din ce în ce mai puțin oi și aspic. Acestea din urmă cer prea multă muncă și oboseală. Dar, concomitent cu atenția susținută la bunul mers al gospodăriei, se face simțită libertatea de atitudine în raport cu aceasta. Care dintre soțiile de agricultor și-ar imagina, la bătrînețe, să transforme stîna în local de colonie de vară pentru copii? Există cîteva pe platou, desigur, dar această alegere traduce politica Torres: dinamism constant necesitînd opțiuni noi, acceptate fără dificultate. Doamna Torres reface pereții, tavanele, pictează pe pînză — de loc fără gust —, argăsește piei, construiește un local nou. În același mod, va merge să întoarcă cu tractorul un pămînt uscat, pietros și dificil.

Nimic asemănător la Joassan. Ca și la Torres, este vorba de competență sporită, dar numai în ceea ce privește bărbatul; în raport cu modelele dezvoltate de tată apare o distanțare tehnică, dar lumea lui Joassan este ferma, agricultura. Torres știe ce face, dar o spune destins, bonom. Joassan știe ce face, cît datorează, ce și cît cumpără, cine profită de taxe și de impozite. Atitudinea lui Joassan nu traduce numai o viziune politică. Ea este modul în care el trăiește un „ savoir-faire" care se traduce printr-o legătură reală și esențială cu pămîntul. În acest sens s-ar putea spune că Joassan este mai temeinic fermier, agricultor, decît Torres. Chiar cu inovații tehnice, legătura cu pămîntul este, în cazul lui Joassan, mai tradițională.

La Joassan, distanțarea tehnică nu e însoțită de alte distanțări. Rolul și locul femeii este cel tipic pentru comună, influența familiei este permanentă. Soții Torres au fost puși în situația de a lucra din greu. Au acceptat-o cinstit. Trebuia să trăiască, au făcut oierit; îmbătrînesc, părăsesc oieritul și caută venituri în altă parte.

Pentru a completa această configurație de politici diferite, ne-am adresat oamenilor din comună care-i cunosc pe Joassan și Torres. Cazul lui Joassan e simplu. E cel care — ni se spune cu scepticism — vrea să repună pe picioare sindicatul. Altfel, originea locală este în favoarea lui. La Torres problema se pune în mod diferit: „ D'abord c'est un pied noir, vous savez, le Sahara, là-bas, l'Afrique, c'que j'sais moi . . . " spune un bătrîn. Apoi, toți sînt împotriva lui pentru că și-a închiriat drepturile de vînătoare, fapt fără precedent în comună. Nu aparține societății de vînătoare, fie! E independent și se mulțumește cu independența, fie! Dar își închiriază drepturile de vînătoare! Latura cea mai interesantă la Torres este latura de pionier. Sătenii știu că Torres a introdus sorturi noi. Poziția lui e cu atît mai ambiguă cu cît, la început, el a cerut sfaturi. În realitate, se pare că Torres se înțelege cu oamenii. Dar Torres nu vrea să apară ca pionier. O spune acasă și în centrul satului, înconjurat de oameni: „ Nu mai spuneți, vă rog, că eu am introdus orzul de iarnă. Mi s-a propus și eu doar am încercat". Imaginea care-l marchează pe Joassan e sindicatul, imaginea-marcă pentru Torres e pionierul „ malgré lui".

În ciuda inovațiilor și a voinței de depășire a schemelor vechi, fiecare dintre ei revine la realitatea constantelor tehno-economice ale platoului Albion. Am ajuns, astfel, la o trilogie care conține implicit imaginea economică a platoului și explicit politica economică a fiecăruia dintre cei doi agricultori.

Pe platou, legătura oi-cereale este inevitabilă, de nedepășit. Se pot cultiva cereale exclusiv, nu se pot crește oi exclusiv. O ierarhie pare în curs de stabilizare. Oile asigură supraviețuirea fermei, sînt baza constantă a venitului : nu aduc niciodată cîștiguri extraordinare, dar provoacă rareori surprize neplăcute. Cazul cerealelor este diferit. Prețurile stagnează, e adevărat, dar cultivarea cerealelor e singura capabilă să aducă suplimente în bani. Numai că aici ne găsim într-un domeniu nesigur. O ploaie întîrziată, un soare timid, grindina nu pot fi combătute. Se caută deci sporirea randamentului, a calității. Se fac experiențe cu semințele, îngrășămintele. Pentru oi a trebuit întotdeauna un cioban și o stînă. Oile sînt sigure, cerealele mai puțin, dar progresul tehnic permite, în unii ani, atingerea unor randamente mai bune. În anii aceia se realizează mai mult decît simpla supraviețuire, dar aceasta se face cu prețul a multă muncă.

ANEXA I

Planuri

„ La Greppe — Bergerie" (fig. 1).
„ Plan de Liman" (Torres proprietari)
  Parter (fig. 2)
  Etajul I (fig. 3)
  Fațada față (fig. 4)
  Fațada spate (fig. 5)
„ Les Chantrons" (Joassan proprietar) (fig. 6).
(vezi cele 6 planșe următoare)

ANEXA II

Am regrupat în această anexă cîteva elemente neutilizate în studiu dar utile pentru informare.

— A : **Torres**

1) *Hrană pentru miei*

Amestec de secară, ovăz, grîu și orz în proporția :

orz	45 kg
secară	35 kg
ovăz	20 kg
sare	2 kg
sulf	1 gram per cap, 500-1000 g la 100 kg.

Grîul poate înlocui parțial secara. Cît despre sulf, ciobanii îl puneau pe vremuri în hrana mieilor slabi.

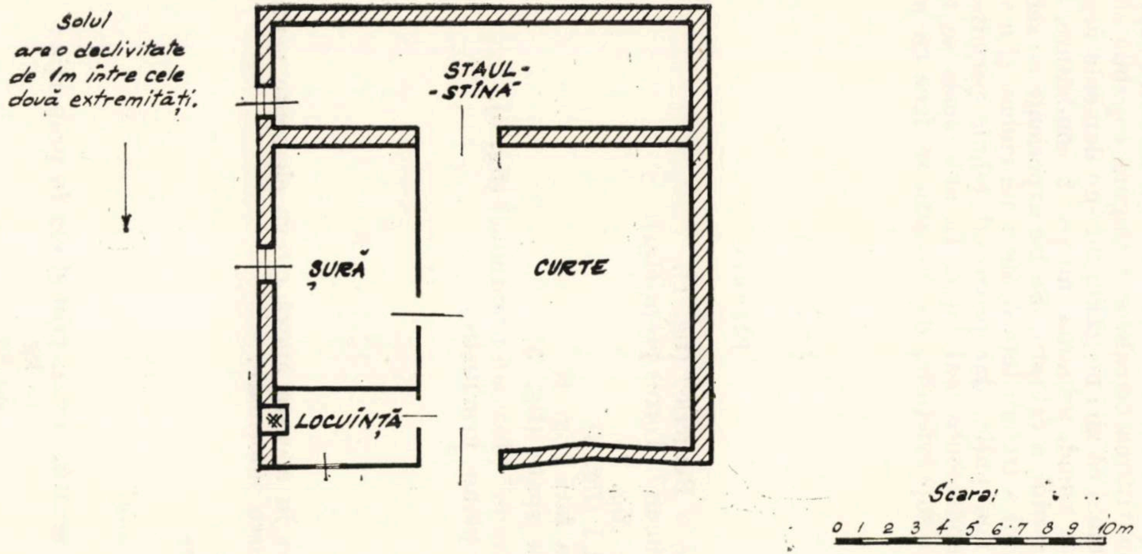

Solul
are o declivitate
de 1m între cele
două extremităţi.
STAUL-
-STÎNĂ
ŞURĂ
CURTE
LOCUINŢĂ
Scara:
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10m

Fig. 1. — ,,*La Greppe* — Bergerie''

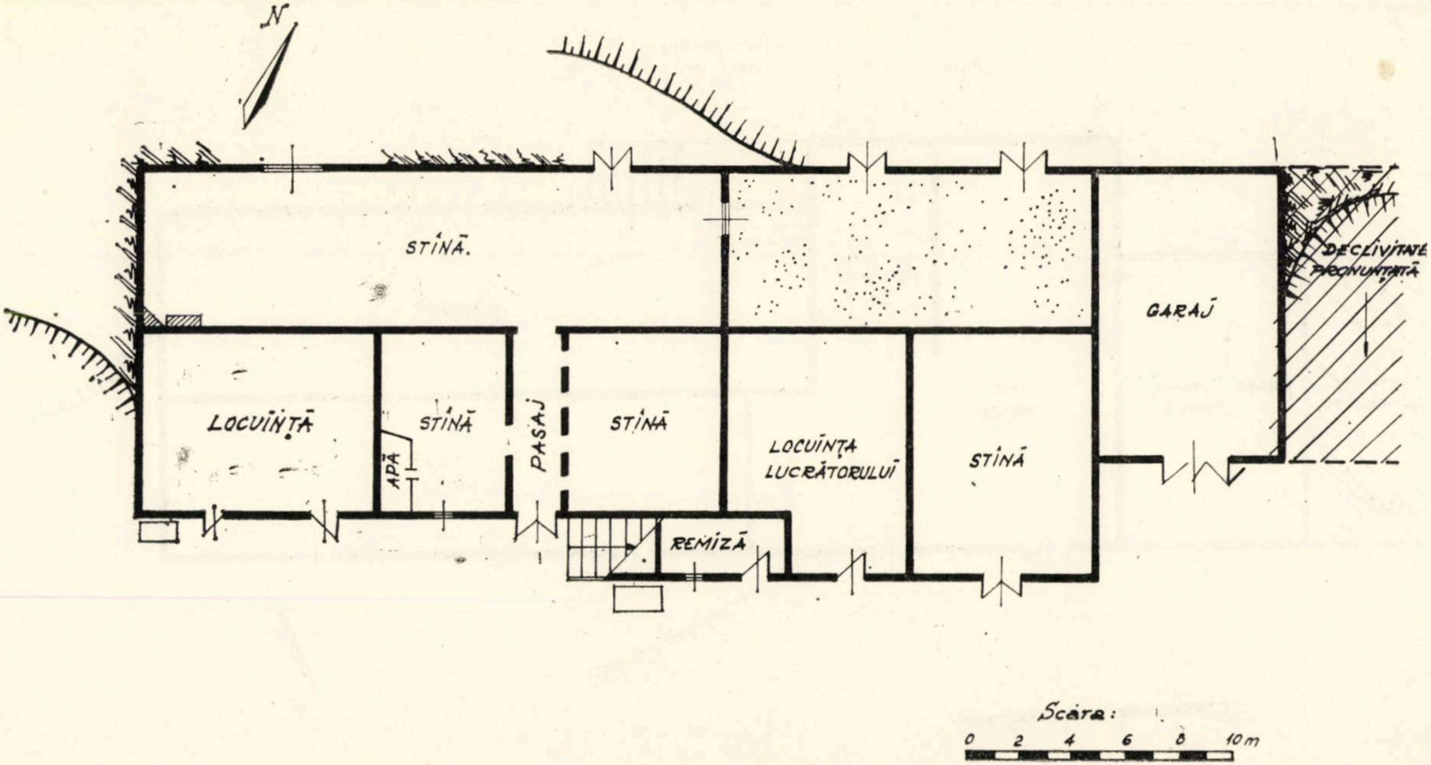

N
STÎNĂ.
DECLIVITATE PRONUNȚATĂ
GARAJ
LOCUINȚĂ
STÎNĂ
APĂ
PASAJ
STÎNĂ
LOCUINȚA LUCRĂTORULUI
STÎNĂ
REMIZĂ
Scara:
0
2
4
6
8
10 m

Fig. 2. — *Ferma Torres* — „Plan de Liman”
(Planul parterului)

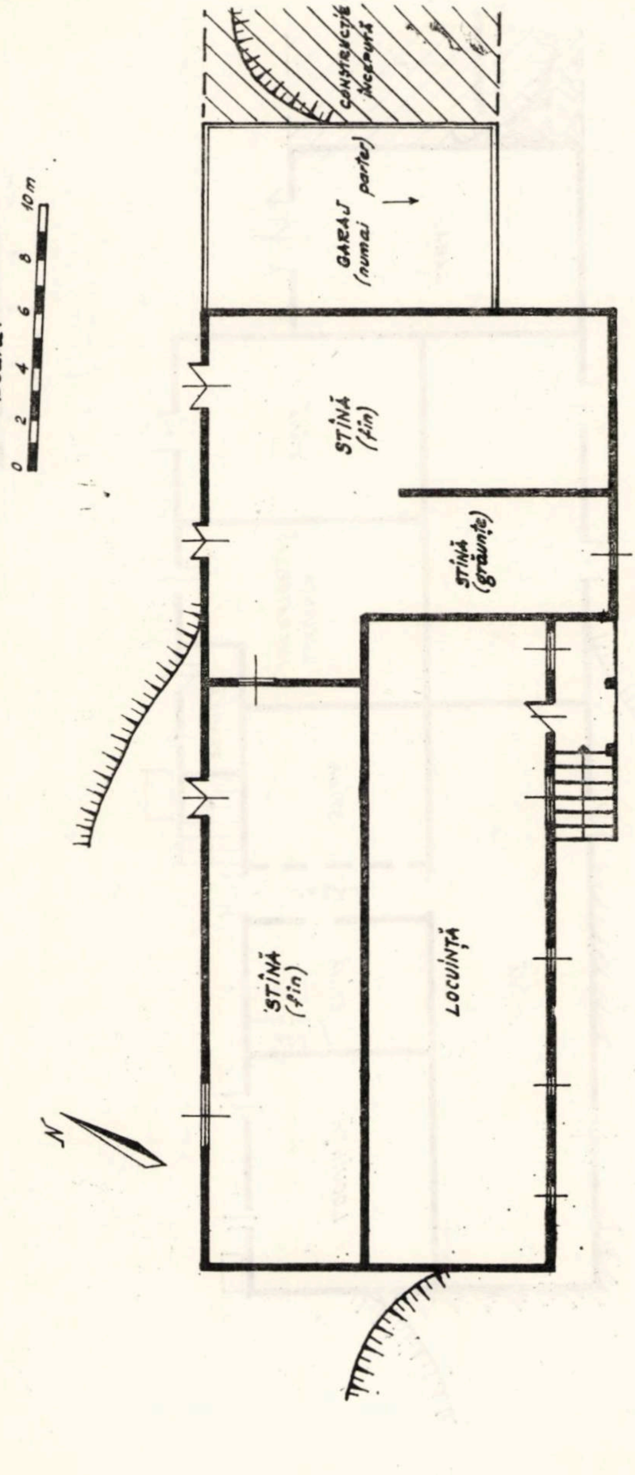

Scara:
0 2 4 6 8 10m
N
STÎNĂ (fîn)
STÎNĂ (grăunțe)
GARAJ (numai parter)
CONSTRUCȚIE ÎNCEPUTĂ
STÎNĂ (fîn)
LOCUINȚĂ

Fig. 3.—*Ferma Torres*— ,,Plan de Liman"
(Planul etajului I)

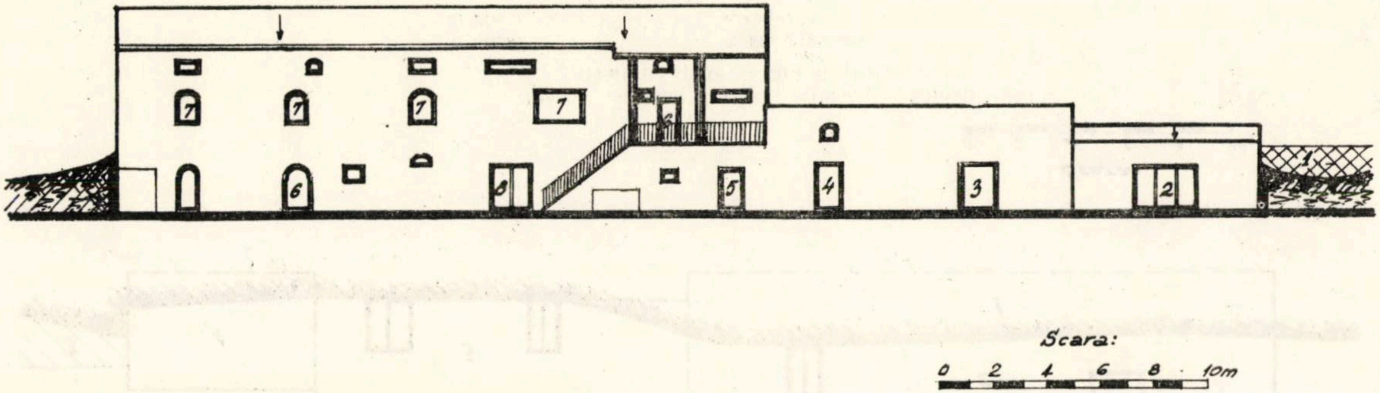

1
2
3
4
5
6
7
8
Scara:
0
2
4
6
8
10m

Fig. 4. – *Ferma Torres* – „Plan de Liman"
(Fațada față)

1. Edificiu în construcție
2. Garaj
3. Stînă
4 Locuință lucrător agricol
5. Remiză
6. Intrări în locuință
7. Ferestrele locuinței
8. Intrare stînă

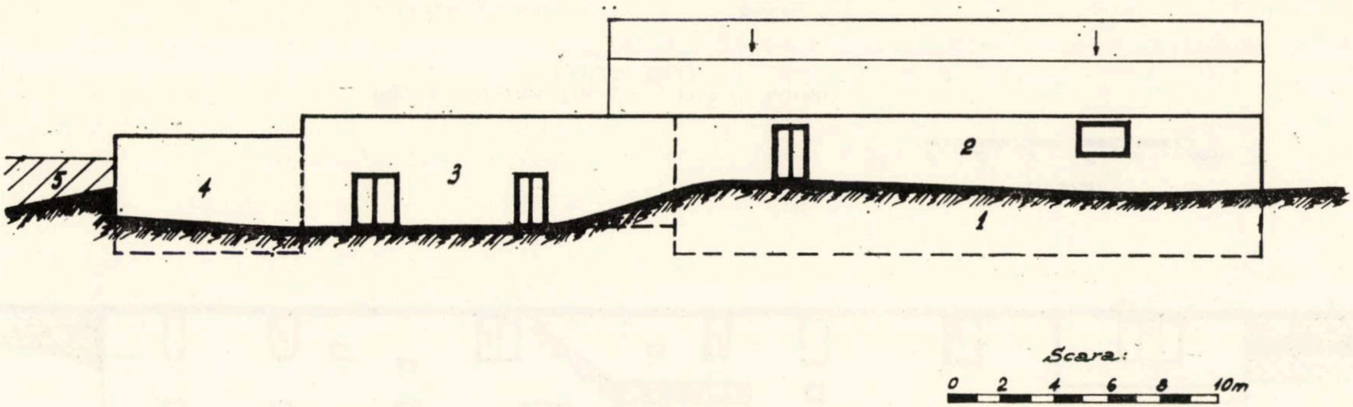

1
2
3
4
5
Scara:
0
2
4
6
8
10m

Fig. 5. — *Ferma Torres* — „Plan de Liman"
(Fațada spate — fără acoperiș)

1. **Stînă**
2. **Fîn**
3. Fîn și grăunțe
4. Garaj
5. Edificiu în construcție

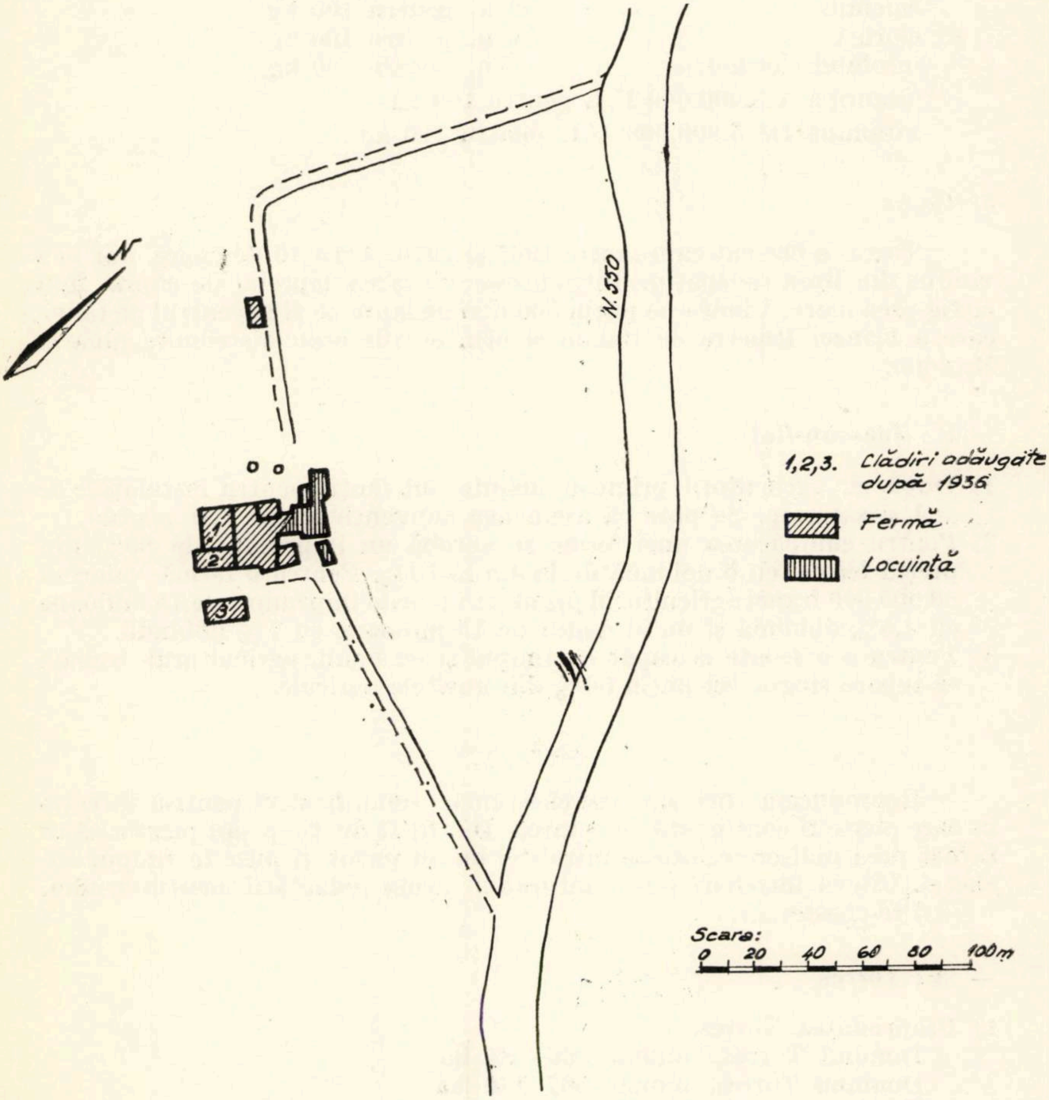

N
N.550
1,2,3. Clădiri adăugate după 1936
Fermă
Locuință
1
2
3
Scara:
0 20 40 60 80 100m

Fig. 6.— „*Les Chantrons*" sau „*Le Cocognet*". Proprietatea *Joassan*. Plan de ansamblu extras din Planul cadastral al localității Revest du Bion (04), secția E, foaia a 3-a. Plan revizuit pentru 1936.

2) *Hrană pentru miei și oi închise*

„ Granul composé phosphominéral" :

total materii minerale	50 u. pentru 100 kg
dintre care fosfor	10 u. pentru 100 kg
calcium	2 u. pentru 100 kg
cloruri	6 u. pentru 100 kg
insolubil chorhidric	3 u. pentru 100 kg

vitamina A 5.000.000 U.I. pentru 100 kg

vitamina D3 5.000.000 U.I. pentru 100 kg

3) *Capre*

Torres a crescut capre între 1967 și 1970. Avea 40 de capre, dar le-a vîndut din lipsă de spațiu. Introdusese vînzarea laptelui de capră, fără cîștig prea mare. Vindea pe puțin 500 litri de lapte pe zi la centrul de fabricare a brînzei Riperre de Banon și brînzeturile erau distribuite pînă la Marsilia.

— B : **Joassan-fiul**

1) După el, agricultorii primeau înainte subvenții pentru instalațiile de apă și sanitare. Se pare că asemenea subvenții nu se mai acordă.
2) Pentru cumpărarea unei ferme se aprobă un împrumut de 80% din prețul fermei cu o dobîndă de la 4,5 la 10%. Pentru o fermă valorînd 50 000 000 franci agricultorul primește un prim împrumut de 15 milioane cu 4,5% dobîndă și un al doilea de 15 milioane cu 7% dobîndă.
3) Pentru a o scoate la capăt cu timpul și cu banii, agricultorul trebuie să repare singur cel puțin 50% din uneltele agricole.

ANEXA III

Reproducem aici un pre-chestionar semnificativ pentru direcția în care poate fi continuată cercetarea. Din lipsă de timp sau pentru că ar fi fost prea indiscrete, aceste întrebări nu au putut fi puse în timpul anchetei. Cîteva întrebări s-au conturat în urma redactării acestui studiu.

Pre-chestionar.

— A : **Torres**

1) Proprietatea Torres.

Domnul Torres, număr 366 84 ha

Doamna Torres, număr 367 140 ha

În urma cercetărilor se adeverește că doamna Torres posedă nu numai o suprafață mai mare, ci și pămînturile cele mai bune.

— Care era natura căsătoriei între soții Torres (contract? natura contractului?).

— Doamna Torres avea pămîntul în Algeria? Cît? Ce fel?

2) Activitățile doamnei Torres în Algeria cu referire la darurile sale de zidar, pictor, tăbăcar?

3) Problema vacanţelor. În comună cîţiva dintre agricultori se plîng că nu pot pleca în vacanţă din cauza oilor. Soţii Torres pleacă pe rînd cîte 15 zile pe an.

— Cum se procedează în celelalte ferme?

— B : **Joassan**

1) Ferma din Chantrons şi proprietarii

a) Joassan-fiul ne spune că e proprietar de un an.

b) El ne spune că fostul proprietar era tatăl său şi că el a lucrat ca fermier la Cocognet, la acesta din urmă, pînă anul trecut.

— A fost fermier la tatăl său?

Aceasta nu pare exclus, dar ar fi interesant de văzut în ce condiţii.

c) Cu atît mai mult cu cît am găsit parcela Chantrons (Le Cocognet) pe numele Laugier în matricolă. Întrebat, Joassan-fiul ne informează că acesta era vechiul proprietar şi că nu s-a operat transferul în matricolă.

— Cum se explică contradicţia dintre explicaţiile date de Joassan-fiul sub b) şi sub c)?

2) Modelele. Chestionat asupra acestor modele, asupra referinţelor în materie de agricultură, Joassan afirmă că are contacte, vede oameni.

— Cine sînt aceşti oameni?

— În ce mod se efectuează contactele? (tîrguri de exemplu).

3) Care sînt, mai precis, legăturile dintre tată şi fiu.

LES TECHNIQUES DU MOUTON ET LEURS IMPLICATIONS DANS LA POLITIQUE ÉCONOMIQUE DE L'EXPLOITATION AGRICOLE

Les résultats exposés dans cet article sont le fruit de recherches effectuées en 1971 dans le Sud-Est de la France. Le village du Revest du Bion, dont il est question ici, est situé sur les hauteurs qui forment l'ensemble de la chaîne du Lubéron, au nord de la ville d'Aix-en-Provence.

Ce village, à l'exemple des villages voisins, possède une économie fondée sur la culture de la lavande et sur l'élevage ovin. Le principe de l'étude menée dans ce village pendant dix jours a été le suivant : définir ce qui constitue l'ensemble des techniques de l'élevage ovin puis observer, à partir de là, la façon dont ces techniques sont insérées dans l'économie globale de la ferme, comment elles s'intègrent dans un dynamisme économique global, pour chacune des fermes étudiées.

Ainsi l'étude envisage trois grands facteurs qui ont tous, l'un par rapport à l'autre, un rôle complémentaire. Il s'agit d'abord des traditions économiques qui ont existé ou existent encore dans chacune des familles d'agriculteurs. Ensuite, et surtout, il s'agit des techniques proprement dites que l'on doit envisager dans le cadre des ressources et réalités agricoles propres à la région étudiée. Enfin il faut envisager également les buts recherchés par chacun des agriculteurs ; pour l'un, l'élevage ovin ne constituera qu'un appoint, pour un autre il s'agira du centre même de l'activité économique. Dans chacun des cas, chaque facteur agricole aura une place différente, chaque réalité économique partielle s'intégrera de façon particulière dans une rationalité économique globale.

MATERIALE

TEATRUL HAIDUCESC „GRUIA LUI NOVAC"

VASILE ADĂSCĂLIŢEI şi LUCIA CIREŞ

Este un deceniu şi jumătate de cînd a apărut primul studiu consacrat în întregime teatrului popular haiducesc [1]. Între timp, altele i-au urmat şi bibliografia problemei capătă un volum corespunzător interesului pe care — justificat — această categorie de manifestări folclorice poate să-l determine [2].

Înscriindu-se printre materialele ce-şi propun să aducă unele contribuţii la elucidarea chestiunilor legate de teatrul haiducesc, însemnările de faţă atrag atenţia că, în afara unor variate aspecte prezentate de teatrul despre haiducii lui Jianu, realitatea folclorică din Moldova permite abordarea chestiunii unei certe bogăţii a teatrului haiducesc, cîtă vreme există spectacole care se diferenţiază net şi substanţial de cele comentate pînă acum. Căci acest lucru, mai ales, reiese din cercetarea pieselor întîlnite sub nume ca : *Banda lui Gruia*, *Banda lui Novac*, *Gruia lui Novac*, *Gruia şi Novac*, *Novăceştii*, *Banda Niţulesei* [3].

În cazul teatrului popular de care ne ocupăm, diferenţa, în raport cu piesa lui Jianu, nu se mai rezumă doar la numele eroului principal, care poate fi schimbat, şi nici numai la ordonarea particulară a episoadelor constitutive, cum se petrec lucrurile în materiale întîlnite curent pe întreg cuprinsul Moldovei, cu titlul : *Bujor*, *Groza*, *Codreanu*, *Radu*, *Roşu*, *Trandafir*, *Făgurel*, *Grigoraş*, *Tudor*, *Palenciuc*, *Bîrligan*, *Călin*, *Darie*, *Dragomir*, *Dragoş*, *Şuhan*, *Merişor*, *Lucan*, *Terinte*, *Coroi* ş.a. [4].

Aici, întregul material de construcţie este scos din izvoare neexploatate în vreunul din amintitele tipuri de variante, relaţia cu formele ge-

---

[1] V. Adăscăliţei, *Aspecte din dramaturgia populară. Teatrul popular de haiduci*, în „Limbă şi literatură", II (1956), p. 3—34.

[2] Lelia Nădejde, *Tema haiducească în teatrul popular*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", VI (1959), n. 2, p. 195—209 ; Sabina Stroescu, *Un aspect al literaturii dramatice populare : drama haiducească Jianu*, în *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară*, Bucureşti, 1960, p. 100—123 ; Gheorghe Nadoleanu, *O ipoteză asupra originii teatrului popular haiducesc Jienii*, în „Revista de etnografie şi folclor", X (1965), nr. 3, p. 317—325.

[3] Titlurile citate au fost extrase din materialele existente în Arhiva de folclor întemeiată de V. Adăscăliţei şi aflată în prezent la Universitatea „ Al. I. Cuza" din Iaşi. Ea cuprinde în prezent peste 1600 de texte de teatru folcloric din Moldova şi referirile făcute la acestea vor indica totdeauna numărul dosarului ce ar putea fi consultat, alături de date în legătură cu cine şi de la cine a cules, locul din care s-a făcut culegerea, anul anume.

[4] În întocmirea listei respective ne-am folosit de mai sus amintita arhivă.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 6, p. 481–490, Bucureşti, 1972

neralizate ale teatrului haiducesc fiind mai mult tematico-ideativă, volumul elementelor concrete împrumutate ocupînd un cadru redus. Este de remarcat și faptul că așa-numitul teatru popular hoțesc, care — cu toate datele ce-l diferențiază de teatrul haiducesc — rămîne tributar, în privința genezei, celui haiducesc jienesc, nu prezintă nici pe departe particularitățile ce individualizează variantele pieselor despre Gruia lui Novac. Justificarea studierii acestui teatru se susține, așadar, semnalările de pînă acum [5] fiind încă insuficiente pentru a-i putea sublinia valoarea.

★

Teatrul haiducesc despre Gruia lui Novac poate fi întîlnit numai în teritoriul de nord al Moldovei, materialele de care dispunem provenind doar din trei județe : Botoșani, Suceava și (într-o măsură redusă) Iași. Dacă localitățile din care au putut fi culese variante ar fi puse pe hartă, ele ar indica o frecvență sporită, ținînd seama și de repartizarea egală a eforturilor noastre de sondaj, spre limita nordică a județului Botoșani. (În fapt, teatrul respectiv pare a fi practicat pe o arie mai largă, fiind amintit, pe baza unor informații recente, de mai mulți cercetători interesați de realitatea folclorică [6].)

Problemele vechimii sale își subordonează total rezolvarea celor ale teatrului care are ca prototip *Jianu*, deoarece *Gruia lui Novac* apare ca o replică la un gen de spectacole mult răspîndit și apreciat. În legătură cu vechimea teatrului de haiduci, ce are ca prototip piesa lui Iancu Jianu, opiniile exprimate se întîlnesc — în majoritatea lor — în aprecierea că deceniile de mijloc ale celei de a doua jumătăți a veacului al XIX-lea l-au generat [7], ideea că ar fi mai vechi [8] fiind categoric respinsă.

S-a arătat că forma respectivă de teatru pleacă de la elemente folclorice filtrate prin scena profesionistă care satisfăcea gustul popular, fie că era servită de Matei Millo, fie că era servită de Ion Anestin sau de alții.

Tendința spre originalitate, manifestată acut în cazul genului dramatic popular, unde faptul folcloric ia un aer competițional în momentul utilizării lui, a operat o permanentă îmbogățire a repertoriului, o impresionantă modificare a listei de personaje din piesele încetățenite deja în repertoriul curent.

În al doilea deceniu al veacului nostru, o sursă extrem de prețioasă, pentru satisfacerea tendinței arătate, se impunea. Petre Dulfu publica volumul care avea să devină atît de popular : *Gruie-a lui Novac. Epopeea Novăceștilor*. Din 1913, anul primei apariții, pînă în 1943, șapte ediții aveau să invadeze cîmpul lecturii preferate în mediul rural. Dacă mai mulţi din informatorii care au procurat textele[9] cercetate de noi îşi amintesc că în deceniul al patrulea învăţau din cărţi această piesă, unii indicînd chiar ca autor al respectivelor tipărituri pe popularul Petre Dulfu[10], înseamnă că acest teatru are cel puţin trei decenii. Am înclina să credem că, pentru ca faptul să fi fost reţinut în memoria mai multor puncte din teren, el avea nevoie de o vechime de cel puţin zece ani, epoca de întemeiere a acestui teatru fiind cea a deceniului al treilea, în care — în alte zone din Moldova: Tîrgu-Neamţ, Negreşti-Vaslui — fragmente ale aceleiaşi epopei deveneau texte curente ale oraţiei agrare[11]. Existenţa unui număr impresionant de informatori (o pătrime), în cazul textelor folosite de noi, cu o vîrstă care trece de 60 ani, ajungînd pînă la 75, poate permite concluzia că acest teatru va fi apărut cu aproape o jumătate de secol în urmă, poate chiar la sfîrşitul celui de al doilea deceniu. Numai practicarea lui nemijlocită putea să asigure memorarea pînă la o vîrstă înaintată. Şi cum vîrsta la care bărbaţii, potrivit obiceiului, se pot angaja în cetele de teatru (numite curent „benzi" sau „benţi") este aceea a vieţii de flăcău, ipoteza ne apare logică.

---

[5] V. Gațak, *Voinickij i gaiduckii narodnyj teatr v Moldavskoj SSR, Severnoj Bukovine i Severovostočnoj Rumynii*, Moskwa, 1964 ; V. Adăscăliței, *Bună dimineața, lină fîntînă*. Culegere de folclor literar editată de Comitetul județean Botoșani al U.T.C., Bacău, 1969, p. 191—203 ; V. Adăscăliței, *Cîte mama mi le-o spus*. Folclor din județul Botoșani, Suceava, 1971, p. 189—210.

[6] Grigore Botezatu, *Folclorul haiducesc din Moldova*, Chișinău, 1967, p. 152 ; G. Botezatu, V. Gațak, A. Hîncu, I. Ciobanu, *Folclor moldovenesc. Crestomație*, Chișinău, 1966 ; G. Botezatu V. Gațak și I. Ciobanu, *Schițe de folclor moldovenesc*, Chișinău, 1965.

[7] V. Adăscăliței, G. Botezatu, Gh. Nadoleanu, în studiile citate susțin aceste puncte de vedere.

[8] R. Ghircoiașu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, 1963, p. 116.

---

[9] Pentru notele şi comentariile din acest material ne-am folosit (din arhiva menţionată) de următoarele texte, variante ale piesei urmărite :

Din judeţul Botoşani

I. 288 — Balinţi, comuna Havîrna — Culege Cojocaru Beatrice, profesoară suplinitoare, de la Lazăr Dumitru, 62 ani, în 1966.

II. 16 — Bivol Mic (acum Viişoara Mică) — Culege Şipoş Vasile, prof. suplinitor, din proprie practică, în 1962.

III. 1098 — Conceşti — Culege Pavlovschi Maria, prof. supl., de la Muraru Dumitru, 65 ani, în 1968.

IV. 1166 — Conceşti — Culege Grosu Ioan, învăţător, de la Guceanu Marcel, în 1968.

V. 1167 — Conceşti —Culege Alexandru Aurel, de la Alexandru Lazăr, 38 ani, în 1968. (Varianta poartă numele de *Banda lui Duca*.)

VI. 639 — Corlăteni — Culege Andriescu Eugenia, studentă fără frecvenţă, de la Brodner Emil, 32 ani, în 1967.

VII. 127 — Coţuşca — Culege Mîrza Leonard, prof. supl., de la Chiorăscu D., în 1964.

VIII. 1058 — Coţuşca — Culege Mihalache Elena, prof. supl., de la Mihalache Constantin, 60 ani, în 1968.

IX. 1058 — Coţuşca — Culege Mihalache Elena, prof. supl., de la Mihalache Constantin, 60 ani, în 1968. (Varianta poartă numele de *Niţuleasa* şi diferă vizibil de celelalte recoltate din aceeaşi localitate şi chiar de la acelaşi informator.)

X. 240 — Darabani — Culege Taraşi Viorica, stud. f.f., de la Babliuc Mihai, 20 ani, în 1965.

XI. 1189 — Darabani — Culege Pîrpîlă Gheorghe, fără a indica informatorul, în 1968.

XII. 1253 — Darabani — Culege Fotea Mircea, asistent univ., de la Plugaru Ion, 16 ani, şi Horodnicu Gheorghe, 17 ani, în 1968. (Imprimare magnetofon.)

XIII. 1256 — Darabani — Culege Fotea Mircea, asistent univ., de la informator nenotat, în 1968. (Imprimare bandă magnetofon.)

XIV. 632 — Havîrna — Culegere Jităreanu Elena, prof. supl., de la Jităreanu Dumitru, 50 ani, în 1967.

XV. 1162 — Havîrna — Culege Jităreanu Ioan, învăţător, de la Jităreanu Dumitru, 51 ani, în 1968. (Varianta este aproape identică aceleia din dosarul 632.)

XVI. 1306 — Havîrna — Culege Ciubotaru Ion, cercetător ştiinţific, de la Ciocan Ilie, 24 ani, şi Bostan Constantin, 18 ani, în 1968. (Imprimare bandă magnetofon.)

XVII. 1249 — Hăneşti — Culeg studenţii Ninu Cornel şi Iftinuţ Margareta, de la Lupu Mihai şi Hoceag Traian, 18 ani, în 1968.

XVIII 327 — Hilişeu-Crişan — Culege Ranga Maria, prof. supl., de la Bacinschi Gheorghe, 68 ani, în 1966.

XIX. 1190 — Hilişeu-Horia — Culege Ranga Maria, prof. supl., de la Amăriuţa Dumitru, 78 ani, în 1968.

XX. 619 — Horia, comuna Mitoc — Culege Cuzic Gheorghe, student f.f., fără a indica informatorul, în 1967.

XXI. 1689 — Mihălăşeni — Culege Iacobuţă Gheorghe, de la Cîşlaru Ilie, 88 ani, în 1970.

XXII. 618 — Nichiteni — Culege Irimia Rodica, prof, supl., de la Cucu Constantin, 24 ani, în 1967.

XXIII. 11 — Păltiniş — Culege studenta Anisie Gabriela, de la Jalbă Ion, 34 ani, în 1959.

XXIV. 757 — Păltiniş — Culege studentul Nanea Vasile, de la Apreotesei Ilie, 35 ani, în 1967.

XXV. 1267 — Păltiniş — Culeg studenţii Ştefan Ioan şi Simionovici Elena, de la Niţă Dumitru, 21 ani, şi Acostoaie Marcel, 20 ani, în 1968. (Imprimare bandă magnetofon.)

XXVI. 307 — Teioasa (comuna Darabani) — Culege Ilaş Ion, prof. supl., de la Postolache Grigore, 73 ani, în 1966.

XXVII. 173 — Vorniceni — Culege Istrate Constantin, prof. supl., de la Maxim Constantin, 19 ani, în 1964.

Determinarea laboratorului de creaţie care a impulsionat procesul dramatizării unor fragmente din epopeea lui Petre Dulfu poate fi încercată. La Dorohoi, după 1923, aşa cum rezultă din revista de folclor „Tudor Pamfile", editată de Dumitru Furtună, ca şi din activitatea prodigioasă de culturalizare a maselor desfăşurată de intelectualul amintit (ajutat de numeroşi învăţători), exista o atmosferă favorabilă, mai ales în direcţia promovării teatrului şcolar şi sătesc — aşa cum făcea, în acelaşi timp, Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa, în Oltenia, prin revista „Izvoraşul", pe care

---

XXVIII. 1683 — Vorniceni — Culege Aionesei Ştefan, de la Ioniţă Gheorghe, 23 ani, în 1970.

Din judeţul Iaşi

XXIX. 1352 — Sireţel — Culeg Adăscăliţei Vasile şi Cireş Lucia, de la Zengher Gheorghe, 19 ani, Rusu Costică, 19 ani ş.a., în 1969. (Imprimare bandă magnetofon.)

XXX. 1448 — Topile (comuna Valea Seacă) — Culege studenta Simionovici Elena, de la Gîmbuţu Vasile, 16 ani, în 1969.

XXXI. 859 — Uricani (comuna Miroslava) — Culege Adăscăliţei Vasile, de la Gribincea Victor, 17 ani, Huţanu Vasile, 18 ani, Kraus Petru, 18 ani ş.a., în 1968. (Imprimare bandă magnetofon.)

Din judeţul Suceava

XXXII. 1000 — Bilca — Culege elevul Mucea Gheorghe, de la Munteanu Varvara, 60 ani, în 1968. (Varianta poartă numele de *Fata Sandului*.)

XXXIII. 1080 — Ciocăneşti — Culege Ciubotaru Ion, cercetător ştiinţific, în 1967. (Imprimare bandă magnetofon.)

XXXIV. 370 — Frătăuţii Noi — Culege Nicoară Veronica, stud. f.f., de la Nicoară Ioan, 46 ani, în 1967.

XXXV. 334 — Plai (comuna Vicov de Sus) — Culege Parasca Viorica, stud. f.f., în 1966.

XXXVI. 1460 — Satu-Mare — Culege Ivanciuc Elisabeta, stud.f.f., de la Cramarciuc Vasile, 27 ani, în 1969.

XXXVII. 494 — Valea Poenii (comuna Dolhasca) — Culege Tanasache I., profesor, fără a indica informatorii, în 1967.

XXXVIII. 1068 — Valea Stînii (comuna Vatra Moldoviţei) — Culege Şandru Ecaterina, prof. suplinitoare, de la Balahură Roman, 42 ani, în 1967.

Aducem şi pe această cale cele mai vii mulţumiri tuturor celor care culegînd materialele amintite au contribuit la o mai bună cunoaştere a realităţii folclorice din această parte a ţării.

[10] Nicoară Ion, informatorul materialului 370 din Frătăuţii Noi, judeţul Suceava, ţine să menţioneze subliniat acest fapt.

[11] Realitatea aceasta a fost constatată în mai multe anchete de teren efectuate în anii 1965—1966, cu studenţii Facultăţii de filologie de la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi.

o conducea. În jurul acestuia se puteau găsi destui tineri, normalişti şi seminarişti, care să iniţieze o astfel de orientare.

Se pare că laboratorul nu a fost unic, deoarece teatrul lui Gruia prezintă cel puţin două tipuri principale de variante, tocmai ca urmare a faptului că împlinirea lor a fost realizată aproape simultan în mai multe locuri, chiar dacă imboldul pentru aceasta va fi pornit dintr-o singură sursă.

Dealtfel, procesul nu a rămas fără echivalenţe, deoarece, în acelaşi domeniu al teatrului haiducesc, avem posibilitatea să mai remarcăm — în zona Fălticeni, Paşcani, Tîrgu-Neamţ — dramatizări ale altor creaţii epice folclorice, întîlnite sub numele de *Păunaş* (sau *Banta lui Păun*)[12], avînd ca punct de plecare variante ale baladei *Ghiţă Cătănuţă* şi *Păunaşul Codrilor*. Acelaşi proces s-a petrecut şi cu variantele de teatru popular intitulate *Craiovean al munţilor*, întîlnite în ţinutului Sucevei[13], ca şi cu cele despre *Darie*[14]. Într-un anume fel, aria de nord a Moldovei prezintă şi alte fapte de creaţie populară asemănătoare, în afara teatrului haiducesc propriu-zis. Nu trebuie uitat faptul că balada despre Brîncoveanu Constantin, din Alecsandri, a primit aici acelaşi tratament, fiind convertită în variante deosebit de originale ale teatrului popular cu acelaşi nume[15].

Dar stabilirea originii teatrului haiducesc *Gruia lui Novac* în epopeea lui Petre Dulfu nu se poate baza doar pe relatările unor informatori. Proba cea mai evidentă rezultă din compararea textelor, care duce la stabilirea unor identităţi variate.

Factorii care au făcut posibilă dramatizarea sînt mai numeroşi. În primul rînd, am socoti noi, aplecarea oamenilor locului pentru legenda istorică veche[16], condiţie psihologică deloc neglijabilă. Apoi, unele relicve din cîntecul bătrînesc viu, în această parte a Moldovei, menţineau tradiţia Novăceştilor. Pe de altă parte, Dulfu a creat o epopee în care eroii vorbesc şi acţionează, descrierea şi naraţiunea ocupînd un loc redus, neesenţial. Părţi mari din „cînturi" apar ca nişte scenete veritabile, iar naraţiunea care le leagă se transformă în adevărată indicaţie de regie, realitate confirmată expres de unele materiale culese[17].

Din lucrarea lui P. Dulfu, cîteva capitole sînt folosite mai ales, şi printre ele se numără: „Tătarul", „Beţia", „Voichiţa şi mama ei", „Turc viteaz", „La socri", „Niţă", „Fata turcului", „Zîna Magdalina", „Lupta" şi „Ţarigrad". Niciodată însă ele nu-şi găsesc folosinţa în întregime, combinarea pasajelor fiind curentă.

---

[12] În acest sens arată materialele: 955 — Dumbrava, comuna Lespezi, judeţul Iaşi; 488 — Moţca, judeţul Iaşi; 527 — Slobozia, comuna Sireţel, judeţul Iaşi; 670 — Tătăruşi, judeţul Iaşi; 335 — Şoimăreşti, judeţul Neamţ; 1156 — Tupilaţi, judeţul Neamţ; 1144 — Verşeşti, comuna Girov, judeţul Neamţ; toate, din arhiva amintită.

[13] Aşa rezultă din cosultarea textelor: 353 — Bilca, judeţul Suceava; 490 — Mihăeşti, comuna Rotopăneşti, judeţul Suceava.

[14] Textul cel mai probant este 523, din Vicov de Sus, judeţul Suceava.

[15] V. Adăscăliţei, *Date noi privind teatrul folcloric Brîncovenii*, în „Revista de etnografie şi folclor", XII (1967), nr. 6, p. 423—434.

[16] A se vedea pentru aceasta şi prefaţa la volumul *De la Dragoş la Cuza-vodă*. Legende populare româneşti. Antologie, prefaţă şi note de V. Adăscăliţei, Bucureşti, 1966.

[17] Aşa rezultă din materialele: 370 — Frătăuţii Noi, judeţul Suceava; 1000 — Bilca, judeţul Suceava ş.a.

Tocmai datorită marii puteri de combinare a pasajelor şi capitolelor, piesa se prezintă în multe variante, mult mai multe decît la teatrul haiducesc care are ca prototip viaţa lui Iancu Jianu. De aici şi dificultatea efectuării rezumatului său.

De aceea, găsim potrivit să amintim episoadele mai des întîlnite, în ordinea în care apar de cele mai multe ori.

Gruia este surprins pe cînd ară (şi momentul acesta vădeşte o frecvenţă notabilă, dată — probabil — de coincidenţa teatrului popular cu obiceiul pluguşorului), de tătari sau de turci. El scapă de aceştia negîndu-şi identitatea. Duşmanii îl caută acasă şi îi răpesc sora, în urmărirea căreia el va pleca la Ţarigrad. Poposind la o cîrciumă, uită de sfatul părintesc şi bea pînă ce turcii, identificîndu-l, îl cred o pradă uşoară. Va scăpa cu ajutorul tatălui său, Novac, care vine travestit în popă. Confruntarea cu turcul viteaz îi descoperă bătrînului voinic fiul de mult pierdut. Uneori, Gruia se însoară cu o fată de turc bogat, a cărei frumuseţe era renumită.

O parte însemnată a variantelor nu trece dincolo de prinderea lui Gruia de către turci. O altă parte se îngrijeşte şi de salvarea lui. Amîndouă aceste tipuri pot prezenta şi episoade suplimentare.

Că într-adevăr este vorba de o dramatizare după surse cărturăreşti, efectuată iniţial într-un mediu familiarizat parţial cu unele categorii ale teatrului profesionist, aduc dovezi numeroase elemente ale materialelor culese. Căci, în unele cazuri [18], informatorii — ca nicăieri în teatrul folcloric — operează cu noţiunile de *act* şi de *scenă*. Alteori, indicaţiile de regie sînt aşa de multe şi prompte încît păstrează şi în acest fel fidelitatea faţă de modelul generator [19]. Iar elementul hotărîtor în sensul filiaţiunii respective, ni se pare nouă, este prezenţa — în cîteva texte — a „povestitorului”, care ajută trecerea acţiunii prin diverse planuri temporale şi spaţiale [20]. (Am remarca faptul că *povestitorul* apare în această zonă şi în cazul altor piese de teatru popular folclorizate [21].)

În sfîrşit, de mare însemnătate ne apar şi frecventele preluări corijate în spiritul înţelegerii celor ce făceau acest lucru şi în natura manierei lor proprii de exprimare. Căci versuri din Petre Dulfu ca : „ Barbă albă, păr oiesc” evoluează în textele folclorice în „Barbă albă păruiesc” sau „Soro, ce copilă eşti” ! se schimbă în „Soro, fă, copilă eşti !” şi „Spune, ce păs te-a adus?” devine „Cine, boala, te-a adus?” etc.

Se înţelege că dramatizarea epopeii lui Dulfu nu ar fi fost nici pe departe posibilă dacă, la rîndul său, acesta nu ar fi respectat surse folclorice autentice, fapt pe deplin remarcat de mai mulţi cunoscători ai personalităţii şi operei sale, încă din 1927 [22].

---

[18] În materialul 370 — Frătăuţii Noi, judeţul Suceava.

[19] Situaţia respectivă apare în : 288 — Balinţi, comuna Havîrna, judeţul Botoşani ; 173 — Vorniceni, judeţul Botoşani ; 494 — Valea Poenii, comuna Dolhasca, judeţul Suceava. Culegătorilor li s-au dat nenumărate amănunte cu privire la felul în care urmează să fie executate intrările personajelor şi gesturile acestora.

[20] Mai vizibil apare rolul acestuia în materialele : 370 — Frătăuţii Noi, judeţul Suceava ; 1000 — Bilca, judeţul Suceava.

[21] Aşa stau lucrurile cu piesa *Curcanii* (inspirată din evenimentele lui 1877). A se vedea materialele : 370 — Frătăuţii Noi, judeţul Suceava ; 1183 — Curteşti, judeţul Botoşani ş.a.

[22] Vezi volumul : *Omagiu profesorului Petre Dulfu*, Bucureşti, 1927.

A conchide însă că acest teatru rămîne deplin tributar lui P. Dulfu înseamnă a ignora tocmai natura sa folclorică. În realitate sînt utilizate numeroase elemente din teatrul haiducesc mai vechi, legile existenței și realizării varietății acestuia fiind deplin asimilate. Iată în acest sens cîteva exemple concludente.

Gruia are uneori un frate care va încerca să-l ajute cînd se află la mare nevoie, fiind prins și întemnițat de dușmanii săi [23]. Alteori se bucură de sprijinul fiului său, Tudor [24]. Sînt și situații cînd alături de el stau haiducii, dintre care turcii vor găsi un trădător, fie că se va chema Brînduș [25], fie că se va chema Pandelaș [26].

Novac poate să nu aibă un nume, spunîndu-i-se simplu : *moșneagul*[27] sau *popa* [28].

Adesea Novăceasa poate fi confundată cu Nițuleasa [29].

Crîșmăreasa are numele de Anița, cel mai adesea, atunci cînd vestește turcilor ivirea lui Gruia la Țarigrad. Dar i se spune și Sultănica [30], mai ales atunci cînd ține partea viteazului. (Doar în aproape toate variantele de Jieni, iubita haiducului are acest nume.) Într-un caz, locul său este luat chiar de un crîșmar [31].

Împăratul turcilor are sfetnic și ajutor pe turc-viteaz. Însă, uneori, printre demnitarii lui stă și un *general* [32], un *căpitan* [33], ba chiar un *harap* [34].

Marele demnitar al sultanului, Dîrvici, este numit mereu altfel : Drăvici, Drivici, Dalvici, Cîrpici [35].

Dacă, de obicei, Gruia îi răpune pe turci, se întîmplă și să se răscumpere cu o pungă cu bani, ca și Jianu, atunci cînd potera îl legase [36].

Dar, pe lîngă aceste numeroase elemente care arată mai ales circulația de episoade și eroi, de la vechiul teatru haiducesc la teatrul voinicesc despre Gruia, pot fi citate fapte concludente de construcție — similare ca valoare și doveditoare, după noi, a ceea ce a însemnat teatrul haiducesc în apariția și receptarea (pe calea folclorizării) a pieselor despre Gruia.

---

[23] În mai multe materiale : 288 — Balinți, comuna Havîrna, județul Botoșani ; 327 — Hilișeu-Crișan, județul Botoșani ; 632 — Havîrna, județul Botoșani ; 859 — Uricani, comuna Miroslava, județul Iași ; 1058 — Coțușca, județul Botoșani ; 1162 — Havîrna, județul Botoșani.

[24] În materialele : 1098 — Concești, județul Botoșani ; 1166 — din aceeași localitate ; 1189 — Darabani, județul Botoșani.

[25] În materialele menționate și la nota 24.

[26] În materialul 240 — Darabani, județul Botoșani.

[27] În materialul 334 — Plai, comuna Vicov de Sus, județul Suceava.

[28] În materialele : 16 — Viișoara Mică, județul Botoșani ; 240—Darabani, județul Botoșani ; 307 — Teioasa, comuna Darabani, județul Botoșani ; 757 — Păltiniș, județul Botoșani.

[29] În materialul 1058 — Coțușca, județul Botoșani.

[30] În materialele : 327 — Hilișeu-Crișan, județul Botoșani ; 632 — Havîrna, județul Botoșani ; 859 — Uricani, comuna Miroslava, județul Iași ; 1058 — Coțușca, județul Botoșani ; 1162 — Havîrna, județul Botoșani.

[31] În materialul 1068 — Valea Stînei, comuna Vatra Moldoviței, județul Suceava.

[32] În materialele : 173 — Vorniceni, județul Botoșani ; 494 — Valea Poenii, comuna Dolhasca, județul Suceava ; 618 — Nichiteni, județul Botoșani ; 619 — Horia, comuna Mitoc, județul Botoșani.

[33] În materialele : 1098 — Concești, județul Botoșani ; 1166— din aceeași localitate ; 1189 — Darabani, județul Botoșani.

[34] În materialele : 240 — Darabani, județul Botoșani ; 1058— Coțușca, județul Botoșani.

[35] În materialele : 127 — Coțușca, județul Botoșani ; 618 — Nichiteni, județul Botoșani ; 619 — Horia, comuna Mitoc, județul Botoșani ; 1058 — Coțușca, județul Botoșani.

[36] În materialul 494 — Valea Poenii, comuna Dolhasca, județul Suceava.

În primul rînd, teatrul haiducesc de tip Jianu este un vodevil, fapt explicabil prin esenţa tradiţiilor utilizate şi, în genere, prin condiţiile de alcătuire. Teatrul despre Gruia este însă, într-o măsură mai mare, desprins din cărţi, aşa că va prezenta părţi cîntate numai ca o consecinţă a imitării formelor de teatru preexistente. Căci, în contact cu teatrul haiducesc vodevil şi ca urmare a coexistenţei la aceleaşi date şi în aceleaşi locuri, s-a procedat la o intercalare deloc neglijabilă a unor melodii pe care le-a luat din repertoriul modelului. Acest lucru este mai vizibil în cazul formulelor de început (care cer permisiunea pentru reprezentaţie şi salută gospodarii de casă) şi finale (care aduc urări ascultătorilor). De asemenea, personajelor li se atribuie uneori cîntece, adesea ad-hoc alcătuite. Cetaşii îi cîntă lui Gruia :

,,Foaie verde, lemn uscat,
Noi pe Gruia l-am legat,
În închisoare l-am vîrît,
Numa-n lanţuri pîn-la gît.
Preotul l-a spovedit,
De-nchisoare l-a ferit ;
Preotul l-a dezlegat,
De-nchisoare l-a scăpat'' [37].

versuri care fac succintul rezumat al întregii piese. Alteori, ca şi la Jianu, atunci cînd Gruia scapă de turci, corul exclamă : ,, A scăpat viteazul nostru !'' [38]

Dar numărul ocaziilor de a introduce cîntecul în această piesă este mult mai mare. Bînd, Gruia cîntă :

,,Şi-am zis verde lin-pelin,
Adă, măi crîşmare, vin !'' [39]

Cu atît mai frecvente sînt replicile vorbite, de felul celor întîlnite la Jieni. Gruia, adresîndu-se generalului turc, spune :

,,Iar tu, general spurcat,
Să fii gata de tăiat !'' [40].

Marcînd încheierea conflictului dintre Gruia şi turci, o altă replică sună :

,,Fraţilor, decît ciocnire,
Mai bine-o sfîntă unire !'' [41]

îndemnînd la acea atmosferă de împăcare generală, care caracterizează teatrul folcloric de acest gen.

---

[37] În materialul 757 — Păltiniş, judeţul Botoşani.
[38] În materialul 494 — Valea Poenii, comuna Dolhasca, judeţul Suceava.
[39] În materialul 173 — Vorniceni, judeţul Botoşani.
[40] În materialul 1162 — Havîrna, judeţul Botoşani.
[41] În materialul 334 — Plai, comuna Vicov de Sus, judeţul Suceava.

Şi, ca o încoronare a acestei realităţi, piesa lui Gruia, nu o dată, se numeşte şi ea ***banda lui Gruia***, ceea ce vrea să arate — lucru observat şi în alte ocazii [42]— că ceata este însoţită adesea de o fanfară care o anunţă atractiv.

Existenţa suficient de îndelungată a piesei pe care o urmărim permite şi constatarea că, la rîndul său, ea a înrîurit în zona care a acceptat-o ca manifestare de prim ordin asupra mai vechiului teatru haiducesc, transferîndu-i cîte ceva din schema de construcţie, oferindu-i personaje. Materialul *Banda lui Duca*, din Conceşti, judeţul Botoşani [43], împotriva oricărei logici istorice, îl face pe Duca împărat al haiducilor şi îl pune ca împreună cu Jianu şi Terente să se opună sultanului. Mai puţin dezvoltat pe linia unei imaginaţii ce lezează simţul cronologic, materialul *Banda lui Jianu*, din comuna Nicolae Bălcescu, judeţul Botoşani [44], se mulţumeşte doar să-l includă pe Gruia printre haiducii din ceata Jianului. Situaţiile remarcate nu fac însă decît să arate cum Gruia este supus unei asimilări forţate, tocmai ca urmare a faptului că nu are identitate locală şi nici nu a dobîndit cetăţenie deplină.

★

Privit din toate unghiurile, teatrul haiducesc *Gruia lui Novac* oferă posibilitatea unor reflecţii numeroase şi complexe. Individualizat în cadrul spectacolelor cu această temă, el arată cum asupra genului dramatic în folclor acţionează aceleaşi legi ca şi asupra celorlalte genuri, ajungîndu-se adesea la tipuri de variante evident deosebite. Căci *Gruia lui Novac* este teatru haiducesc, dar este altceva decît teatrul despre *Iancu Jianu*, plecînd de la un model de care a izbutit să se îndepărteze pînă la individualizare deplină. Se confirmă încă o dată faptul că tradiţiile folclorice cele mai diverse îşi găsesc utilizare în alcătuirea unor materiale dramatice populare, capabile să răspundă preferinţelor tot mai elevate ale mulţimilor. Aşa-numita esenţă livrescă a unor creaţii teatrale din folclorul ultimelor două secole este mai ales aparentă, cîtă vreme izvoarele folosite sînt totdeauna bazate pe rezervorul creaţiei populare, aşa cum ne arată în cazul de faţă epopeea lui Petre Dulfu. În acelaşi timp sînt indicate cu mai multă claritate interferenţele din ce în ce mai numeroase dintre o anumită parte a literaturii scrise (cea adresată mai ales maselor) şi literatura orală.

Continuitatea creativităţii maselor devine un fapt încă o dată demonstrat prin permanenţa pe care o arată transformarea structurală a unuia şi aceluiaşi fapt folcloric : teatrul haiducesc. Lucrul acesta a devenit posibil şi datorită faptului că în momentul constituirii acestui gen de teatru au fost exploatate doar unele din valenţele fenomenului numit haiducie, cele sociale, putîndu-se aşadar trece şi la valorificarea — tîrzie, e drept, dar plină de semnificaţie — a valenţelor naţionale. Căci rememorarea caracterului antiotoman al haiduciei duce la alegoria care exprimă, în generalitatea lor, ideile de libertate, independenţă naţională. Aşa se face că teatrul *Gruia lui Novac* completează imaginea înţelegerii haiduciei, fiind mai curînd un teatru voinicesc-eroic decît expresie a conţinutului de clasă al anumitor etape istorice. Noua caracteristică pe care o dobîndeşte astfel teatrul popular haiducesc — deşi pe un teritoriu limitat — lărgeşte considerabil şi pozitiv optica în legătură cu unele pagini ale istoriei naţionale.

---

[42] A se vedea pentru aceasta, ca şi pentru conceptul de teatru popular în genere : V. Adăscăliţei, *Caracterele generale ale teatrului folcloric propriu-zis*, în volumul *Primul festival de teatru folcloric*, Bacău, 1967, p. 12—16.

[43] Materialul 1167 din Conceşti, judeţul Botoşani, cules de Alexandru Aurel, de la Alexandru Lazăr, 38 ani, în 1968.

[44] Materialul 1182 din Nicolae Bălcescu, judeţul Botoşani, cules de Guraliuc Constantin, student fără frecvenţă, de la Ivasciuc Gheorghe, 82 ani, în 1968.

Observat mai ales din punctul de vedere al spectacolului, teatrul *Gruia lui Novac* inovează tradiţiile dramatice populare, punînd preţ pe experimentul cultivat, a cărui introducere în mediul folcloric tinde să o facă într-o măsură tot mai mare.

Existenţa sa pune deci chestiuni numeroase legate de modernizarea anumitor categorii ale folclorului tradiţional, prin elementele conţinutului şi formei, supuse unor modificări substanţiale.

Realitatea că repertoriul teatrului folcloric se află într-o permanentă îmbogăţire îşi găseşte confirmare nu numai prin tipuri noi de piese folclorice, ci şi prin înnoirea celor devenite tradiţionale, aşa cum arată şi materialul asupra căruia noi am stăruit aici.

FOLCLORUL „TABEREI MILITARE”

I. CÎTEVA OBSERVAŢII ÎN LEGĂTURĂ CU MOTIVUL LIRIC „CURUIEŞTE-MI CĂMEŞA”

ALEXANDRU DOBRE

În cadrul general al liricii populare cîntecul taberei militare[1] ocupă, cantitativ, un spaţiu destul de întins. Cu toate acestea, motivele cîntecului taberei militare, închegate artistic şi reprezentative pentru a contura specificul categoriei, sînt relativ reduse.

Prezentarea succintă a unuia dintre cele mai semnificative motive ale cîntecului taberei militare va oferi, credem, posibilitatea formării unei imagini oarecum apropiate de realitatea folclorică. Vom putea, de asemenea, schiţa cîteva consideraţii care să faciliteze clarificarea unora dintre atît de numeroasele aspecte ale folclorului românesc ce se cer elucidate.

În cele ce urmează ne vom îngădui să facem cîteva adnotări asupra modului de lucru adoptat în acest caz, cu atît mai mult, cu cît în acelaşi fel vom proceda în studiul de sinteză amintit la cercetarea tuturor motivelor folclorului taberei militare. Lucrare unitară, cercetarea folclorului taberei militare îşi propune o privire de ansamblu, cu observaţiile necesare, asupra tuturor motivelor cunoscute şi a implicaţiilor instituţiei în evoluţia folclorului românesc. Demonstraţia este pretenţioasă, iar concluziile cu numeroase implicaţii, fapt pentru care socotim necesară reproducerea integrală a celor mai semnificative texte şi discutarea la amănunt a fiecărui aspect. De aceea vom orîndui, în general, materialul pe subcapitole, şi anume : 1) prezentarea integrală a tuturor variantelor pe care le cunoaştem sau le considerăm mai utile discuţiei, însoţite de datele ce ne-au stat la îndemînă ; 2) prezentarea structurii compoziţionale a variantelor şi a observaţiilor ce se impun şi 3) unele concluzii asupra materialului dat.

Ne-am oprit la această manieră de lucru, ţinînd seama de specificul obiectului cercetării şi considerînd că în felul acesta va fi mai uşor să ne

---

[1] În materialul de faţă, care face parte dintr-un studiu mai amplu privind armata şi războiul în folclorul românesc, folosim terminologia adoptată în acest studiu.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 6, p. 491–501, Bucureşti, 1972

argumentăm observaţiile. În ce măsură se va dovedi eficient şi util rămîne de văzut. Limitîndu-ne la explicaţiile de mai sus, să trecem la analiza propriu-zisă.

1. PREZENTAREA VARIANTELOR ŞI A UNOR DATE ÎN CEEA CE LE PRIVEŞTE

De data aceasta ne-am oprit asupra motivului pe care l-am intitulat *curuieşte-mi* [2] *cămeşa* [3]. Pe scurt, motivul poate fi rezumat astfel : recrutul [4], în faţa iminentei plecări în armată, cere mamei sale să-i croiască şi să-i coasă o cămaşă pe care să fie reprezentaţi plugul cu boii, părinţii, fraţii, iubita şi „ două, trei cuvinte".

Variantele pe care, deocamdată, credem că e util să le punem în discuţie sînt următoarele :

I. Prima variantă la care ne-am oprit este aceea publicată de Ioan Urban Jarník şi Andrei Bîrseanu în cunoscuta colecţie *Doine şi strigături din Ardeal* [5].

Pentru că în rîndurile ce urmează se fac dese referiri la acest text îl reproducem la „ note" [6].

Varianta Jarník-Bîrseanu a fost culeasă din Petrilaca, jud. Mureş, în anul 1863 de către Orăşan Gheorghe, pe atunci elev în clasa a V-a a Liceului din Blaj. Cercetătorii au stabilit, pe bază de documente, că autorii colecţiei au operat modificări în textele culese de elevi. Adrian Fochi, cel mai bun cunoscător al acestei culegeri şi autor al ediţiei definitive [7], precizează, de altfel: „... editorii au operat, mai mult sau mai puțin conștient și intenționat, o sumă de modificări, despre care se spune în propria lor prefață că aveau rostul de a restitui versiunea presupusă autentică”[8]. În acest sens, un argument convingător ni-l oferă însăși varianta de care ne ocupăm, fapt pentru care o și reproducem după manuscris[9].

---

[2] *curui*, vb. = a croi.

[3] Vorbind despre acest motiv Tache Papahagi, în *Poezia lirică populară*, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1967, p. 223, îl numeşte „ cu privire la *cămaşe . . .* ".

[4] *Recruţi* sînt : 1) tinerii de la data luării lor în evidenţele organelor specializate, luare în evidenţe ce se face prin chemarea tinerilor la sediul comisariatului, cercului militar ş.a.m.d. sau într-un alt loc anume desemnat. În trecut acţiunea mai era cunoscută în unele zone sub numele de tragere la sorţi, asentare etc. ; 2) tinerii de la data încorporării, într-o unitate militară, şi pînă la data chemării sub arme a unui nou contingent sau cel puţin pînă la încheierea primului ciclu de instrucţie. Pentru că în folclor cele două categorii de tineri, deşi la fel denumite, implică consideraţii specifice, din nevoia de a evita eventualele confuzii, vom atribui termenul de recrut, fără alte precizări, numai tinerilor din prima categorie.

Folosim prilejul pentru a aminti că în principalele noastre dicţionare (ex : *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, Ed. Acad. R.S.R., 1966, vol. IV, p. 69, şi Florin Marcu şi Constant Maneca, *Dicţionar de neologisme*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1966, p. 598) explicaţiile acestei noţiuni sînt incomplete şi echivoce.

[5] Dr. Ioan Urban Jarník şi Andrei Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, date la iveală de . . . , Bucureşti, Ed. Acad. Rom., 1885, XV, 528 p.

[6] *Eu mă duc, maică,-n cătane, / Tu rămîi cu multă jale ; / Eu mă duc, maică, departe, / Tu rămîi cu grija-n spate. / Maică, pînă ce-oi veni,/ Tu cămaşă mi-i croi, / Dar să n-o coşi omeneşte, / Ci s-o coşi cătănăşeşte ; / Pe barburul dinainte*[a]*/ Pune plug cu şese vite ; / Pe barburul dinapoi/Pune plug cu şase*[b] *boi, / Pe frate-meu lîngă ei. / Maică, măiculiţa mea, / Maică, fericirea mea, /Pe mîneca de-a dreapta / Pune-te pe dumneata ; / Pe mîneca de-a stînga / Pune pe iubita mea ; /Pe barburul dinainte / Pune-mă de om cu minte, / Om cu minte şi-nţelept, / Dar cu jale mare-n piept!*
a. După cît am aflat, *barburul* este o chindisitură în formă de triunghi. De altfel, cuvîntul barbur se întrebuinţează şi faţă de alte lucruri. De ex. barburul (barba) toporului etc. (nota Jarník-Bîrseanu); b. La ediţia I.U. Jarník, şi A. Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1964, îngrijită de C. Ciuchindel, cu o prefaţă de Ov. Papadima : „ şese".

[7] Majoritatea datelor privind această variantă, precum şi trimiterile la textul ei, atunci cînd nu se menţionează altfel, se fac după : Ioan Urban Jarník şi Andrei Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Ediţie definitivă (studiu introductiv, note şi variante) de Adrian Fochi, Bucureşti, Ed. Acad. R.S.R., 1968, 967 p.

A.

1. Eu me ducu Maica'n catane
2. Și chiemeși'a mea-i croita
3. Şî-i croită bărburesce
4. Cosomio catanașiesce

B.

5. Pre barburulu deinainte
6. Pune plugu cu șiesa vite
7. Pre barburulu deinnapoi
8. Pune plugu cu 6 boi
9. Pre frate meu langa ei
10. Maica maiculiția mea
11. Pre maneca dea drépt'a
12. Puéte pre Domnia ta
13. Pre maneca de a stânga
14. Pune pre liubitá mea
15. Pre barburuluá deinainte
16. Punema de omu cu mente.

În această formă figurează textul în discuție în manuscrisul lui Gh. Orășan, manuscris intitulat: *Versuri populare*. L-am reprodus întocmai, deși cîteva corecturi, evidente greșeli ale culegătorului, se impuneau. Avem, astfel, mai clară, imaginea intervențiilor lui Jarník și Bîrseanu. În același timp ne putem lesne edifica asupra pregătirii culegătorului și intui, atît cît se poate, modificările pe care el le-ar fi putut aduce textului. Pentru că trebuie să recunoaștem, lui Orășan, buna intenție de a încerca, pe cît i-a stat în putință, să transcrie cîntecele auzite — sau cunoscute — cît mai fidel. Lipsa de experiență, inexistența unei pregătiri filologice și a semnelor necesare, precum și o ortografie inadecvată reproducerii cu fidelitate a limbii vorbite sînt tot atîtea argumente ce pledează pentru bunele sale intenții, vizibile, de altfel, din lectura textului. Despre Gheorghe Orășan datele pe care le cunoaștem sînt ceva mai bogate. În 1863, anul în care a făcut, potrivit propriilor sale însemnări, culegerea, Gh. Orășan era elev în clasa a V-a a școlii din Blaj, școală pe care o termină în 1866. Ulterior trece în România și se ocupă de ziaristică. La 1898 nu mai era în viață. La cererea lui I. Micu-Moldovan a întocmit, ca și alți colegi ai săi, o culegere de poezie populară cuprinzînd 18 cîntece și strigături. Din cele 18 texte, 2 doine i-au fost publicate în antologie și 3 piese (1 doină, 1 strigătură și 1 baladă) în „variantele'' ediției definitive[10].

---

[8] Loc. cit., p. 117.

[9] Adrian Fochi — comparînd manuscrisele colecției, existente la Biblioteca orășenească din Sibiu, cu textul tipărit — face următoarea precizare în legătură cu textul care ne interesează: „Reprezintă prelucrarea (reducere și amplificare concomitentă) singurei variante din culegere: ms. nr. 2 197. II. 151. f. 1^{v}, t. 3 (numerotarea lui Jarník) . . . Editorii au eliminat v. 2—3 din original, au adăugat v. 2—7, 14 și 21—22 din versiunea publicată, *transcriind originalul cu destulă fidelitate* [subl. ns. — A.D.]. În ms. v. 2—3: *Și chemeșa mea-i croită, / Și-i croită bărburește*: v. 4 (resp. 8): *Coasămi-o cătănește*; v. 5, 7, 9, 11, 13 și 15 (resp. 8, 10, 12, 15, 17 și 19): *Pre*; v. 6 și 8 (resp. 9 și 11): *șase*”. (Loc. cit., p. 723). Am reprodus în întregime nota lui Adrian Fochi pentru că, din cîte se poate cu ușurință constata, nu este suficient de clară pentru a facilita reconstituirea textului din manuscris.

Despre localitatea în care s-a făcut culegerea vom adăuga doar că este menționată și în alte ocazii. De aici — și faptul ni se pare, de asemenea, semnificativ pentru fizionomia mediului folcloric respectiv — a fost culeasă în 1936 o variantă a *Mioriței*[11].

Rămîne doar să adăugăm că varianta primă a motivului liric *curuiește-mi cămeșa* a cunoscut o oarecare publicitate, fiind reluată în diverse ocazii[12]. Subliniem acest lucru pentru că sîntem convinși, și nu noi avem pentru întîia oară o asemenea convingere, că reluarea pe calea tiparului a unor texte folclorice nu rămîne cel mai adesea fără urmări. În cazul nostru nu avem elemente concrete în această direcție, dar fenomenul este relativ cunoscut și l-am semnalat ca atare.

II. A fost culeasă la sfîrșitul secolului trecut, de către Petru Bilțiu, alias Dăncuș de Ieud, din localitatea Călinești și tipărită sub titlul „ Cartea'' abia în 1970 de Iordan Datcu[13], în următoarea transcriere :

A.

1. Aseară pe la sfințit,
2. Mare carte și-o sosit
3. Togma de la regamînt,
4. Tot o carte latinească,
5. Birăul să o cetească,
6. La feciori să poroncească,
7. În catane să pornească.
8. — Ian ascultă, mamă, -ascultă
9. Cum sună doba prin sat,
10. Cum sună de supărat,
11. Știu că mi-o fi de plecat.
12. Știu, maică, suna-mi și mie
13. Să mă duc la catunie,
14. — Neamțule, f[...] credința,
15. Cum nu ți-o perit sămînța !
16. [...] Neamțul pe mă-sa,
17. Cum mi-oi lăsa eu casa
18. Și amu-mi cat d-a pleca.
19. Cămașa de cununie
20. Duce-oi în catunie !
21. —Măiculița, maica mea,

B.

22. Pe mîneca de-a dreapta
23. Să se scrie soruca ;
24. Pe mîneca d-a stînga
25. Să se scrie mireasa ;
26. Pe stănuțiul dinapoi
27. Scrie-mi plugu cu patru boi ;
28. Pe stănuțiul dinainte
29. Scrie-mi de-a maichii cuvinte.

---

[10] *Ibidem*, p. 721.

[11] A. Suciu, în „ Izvorașul ", 15 (1936), nr. 11—12. Petrilaca, comuna Sălcud, fostul raion Luduș. Apud A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, Ed. Acad. R.S.R., p. 177 și 622.

[12] Din cîte cunoaștem, varianta Jarník-Bîrseanu a fost pentru întîia oară publicată, cu modificări substanțiale, altele decît cele existente în textul din antologie, în „Gazeta Transilvaniei'', 45 (1882), nr. 10 (apud A. Fochi, loc. cit, p. 6, nota 9). Următoarele republicări mențin textul antologiei, așa cum face, de pildă, T. Papahagi, în lucr. cit., p. 223.

[13] Petru Bilțiu, alias Dăncuș de Ieud, *Colecțiune de hori, strigături, glume și basme culese din popor, cu scopul de a compune o icoană vie a modului de viețuire și cugetare a săteanului român*, în D. Pop, *Folcloristica Maramureșului*, București, Ed. Minerva, 1970, p. 285—392. Textul care ne interesează se află la p. 332—334.

C.

30. Sui, mămucă,-n cel măr dulce
31. Să vezi neamțul cum mă duce!
32. Sui, mamă, și-n celalalt,
33. Să vezi cum m-am depărtat
34. Cu jele și cu banat,
35. Pînă ce-am ieșit din sat
36. Tot horind de supărat
37. Că pe tine te-am lăsat.
38. Spusuţi-am eu, maică, bine
39. Să ţii zîle pentru mine,
40. Să nu mă duc de la tine.
41. Zîle, maică, n-ai ţinut
42. Și pe mine m-ai pierdut,
43. Că pe mine că m-o dus,
44. La Peşte pe apă-n sus,
45. Preste-o apă mare lină,
46. În ţiara, maică, streină;
47. Preste-o apă mare rece,
48. La mine să nu poţi trece;
49. Preste-un rîuţ rece, lat,
50. Poţi muri de-al meu bănat.
51. Poţi-te, mamă, căuta
52. Dac-am trecut Dunărea,
53. Podul la Italia.
54. Poduţul dacă l-oi trece,
55. Poţi be, mamă, apă rece,
56. Apă rece dintr-un rîu,
57. Că la tine n-am să viu.

Datele pe care Iordan Datcu ni le oferă despre manuscrisul lui P. Bilţiu sînt sumare şi generale. Reţinem că Tit Bud a reluat în colecţia sa un număr de piese culese de P. Bilţiu, piese la „ îndreptarea" cărora a contribuit din plin[14]. În legătură cu principiile după care s-a condus în culegerea poeziei populare, P. Bilţiu notează: „ Răspunsurile [la chestionarul lui N. Densușianu — n.n. *A.D.*] ce le-am dat în acest manuscript sînt culese din gura poporului necărturar, şi subscrisul mi-am dat toată silinţa să fac atenţi pe bătrîni că numai de acelea să-mi spună ce au auzit de la alţi bătrîni, nu de la cărturari. De enerări ori corecţiuni istorice m-am ferit, şi după împrejurări am reprodus chiar modul de exprimare a poporului, deşi nu în toate, dar în mai multe locuri"[15]. Despre această a doua variantă, deocamdată, numai atît. Poate doar cu adăugirea că este republicată de Tit Bud în colecţia sa[16] într-o formă prescurtată. Au fost suprimate versurile 1—18 şi 54—57, iar în rest s-au operat modificări neînsemnate.

III. A fost culeasă în iulie 1903, de Al. Ţiplea, şi publicată în valoroasa-i colecţie[17], după care, de altfel, o şi transcriem:

A.

1. Heĭ, tu, mămuluca mè,
2. Audzît-am, mamo, asară
3. Că scriŭ în cătañe ĭară.
4. Du-t͠e, mamă, la bd͠irăŭ,
5. Să nu fac să mărg și eŭ
6. Și dă bañi de patru boĭ

B.

14. Pă latu d͠e d͠innainte
15. Coasă patru dzăcĭ d͠e d'ĭit͠e[18]
16. Pă latu d͠e d͠innapoĭ
17. Coasă plug cu patru boĭ;
18. Pă mîñeca de-a stînga
19. Coasă-mñi-l pă tătuca,

---

[14] Loc. cit., p. 289—291.

[15] *Ibidem*, p. 392.

[16] Tit Bud, *Poezii populare din Maramureș*, adunate de . . ., vicarul Maramureșului., Bucureşti, 1908, p. 40—41.

[17] Al. Ţiplea, *Poezii populare din Maramureş*, adunate de . . . , Bucureşti, 1906, p. 77, nr. 28, text 10.

[18] *Ĭită* = vită (nota edit.).

7. Că cu doi om ara noĭ.
8. — Fost-am eŭ, dragu mami,
9. B͠dirău boĭ nu primñe,
10. Numa pă t͠iñe te vrè.
11. — Hei, tu, mămuluca mè,
12. Cămeșa mè fecĭorească
13. Coasă-mñ*i*-o cătuñească :

20. Pă lătura d͠e-a dreapta
21. Coasă-t͠e pă dumnata.

C.

22. Pîn pădure duce-m-oĭ,
23. Frundză verde rumpe-mñi-oĭ,
24. Pă gerunt͠e puñe oĭ.
25. Cu condeiu scrie-mñi-oĭ,
26. Acasă tremet͠e-ț-oĭ.

Al. Țiplea este, pentru vremea sa, una dintre excepțiile de bun augur ale folcloristicii românești, colecția sa numărîndu-se printre lucrările de certă valoare științifică [19].

Informatoarea de la care Țiplea a cules textul ce ne interesează se numește Mărie Țîplea și avea, la data culegerii, 50 de ani, fiind, deci, născută în 1853. Era căsătorită. Mărie Țîplea era o bună deținătoare de folclor, în vacanțele anilor 1902 și 1903 Al. Țiplea culegînd și publicînd 35 de texte — cîntece de jale, de dragoste, cătănești, dîrlaiuri, colinde și descîntece. Localitatea, după însăși precizarea lui Al. Țiplea, este Biserica Albă : „ Cea mai mare parte [a textelor — n.n. *A.D.*] au fost auzite în satul românesc Biserica-Albă, așezat pe malul drept al Tisei și în fața căruia se află orașul Sighet, pe malul stîng al Tisei" [20].

IV. Cules la aproape un secol distanță față de primul, textul pe care-l luăm în discuție a fost consemnat în anul 1960 de către D. Pop și publicat, în același an, în cunoscuta antologie *Flori alese din poezia populară* [21].

Vom începe discuția asupra acestei variante așa cum am făcut și cu celelalte, adică reproducînd textul :

A.

1. Vine-o carte ș-o poruncă;
2. Cătanile să se ducă;
3. Vine-o carte și-o hîrtie,
4. Să meargă la cătănie.
5. Du-te maică, la birău

B.

14. Și pe latu dinăinte
15. Scrie-mi două, tri cuvinte;
16. Și pe latu dinapoi
17. Scrie plug cu patru boi;
18. Pe mîneca de-a dreapta

---

[19] Pentru detalii vezi D. Pop, lucr. cit., p. 53—71.

[20] Al. Țiplea, loc. cit., p. 1. Să se observe că, pentru informatorii ce nu sînt din Biserica Albă, se indică localitatea.

[21] *Flori alese din poezia populară*, București, Ed. pt. lit., B.P.T., 1960, p. 134—135, text nr. 155. Se menționează că a fost selectat din culegerea lui D. Pop, *Poezii populare din Oaș* (colecție inedită). În cele din urmă culegerea lui D. Pop, intitulată de astă dată : *Poezii populare din Sălaj*, apare în *Folclor din Transilvania*, București, Ed. pt. lit., 1962, vol. I, p. 155—218. Textul care ne interesează este publicat la p. 166 sub nr. 19. În sfîrșit, același text este republicat în *Flori alese din poezia populară*, București, Ed. pt. lit., B.P.T., 1967, vol. I, *Poezia lirică*, p. 60—61, nr. 67, indicîndu-se ca sursă culegerea citată a lui D. Pop din *Folclor din Transilvania*.

6. Şi umblă de rîndu meu.
7. — Dragă, la birău am fost,
8. Da biraele-s de cîne,
9. Nu te vreu numai pe tine.
10. — Dacă-i, maică, rîndu-aşa,
11. Curuieşte-mi cămeşa,
12. Dar mi-o coasă cătănească,
13. Neamţu să te pominească ;
19. Scrie, maică, drăguţa,
20. Pe mîneca de-a stînga
21. Scrie-te pe dumneata.

Potrivit datelor menţionate de Dumitru Pop, textul a fost cules în anul amintit de la Mărieş Emilia, de 36 de ani, din comuna Băseşti, fostul raion Cehul-Silvaniei. De la aceeaşi informatoare Dumitru Pop a mai cules şi alte texte, unele dintre ele fiind publicate în colecţia sa sub numerele 23, 31, 39, 42, 73, 76, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148. Cum lesne se poate observa, Mărieş Emilia este o bună păstrătoare a tezaurului folcloric din mediul natal, depozitară a unei game variate de creaţii aparţinînd aproape tuturor genurilor folclorice. Selectarea unui număr de piese atît de mare din repertoriul său şi introducerea lor în colecţie sînt numai un indiciu pentru a argumenta valoarea artistică a creaţiilor pe care le deţine şi colportează. Comuna Băseşti este, de asemenea, o vatră folclorică bogat reprezentată. Textele culese de aici, şi cunoscute nouă, dovedesc că în Băseşti folclorul trăieşte în toată splendoarea şi complexitatea sa. Rămîne doar să amintim că de aici au fost culese, de acelaşi Dumitru Pop, cinci variante ale *Mioriţei* [22], trei fiind incluse şi în colecţia publicată în *Folclor din Transilvania* [23]. Amintim că marea majoritate a textelor selecţionate pentru colecţia *Poezii populare din Sălaj* îşi au originea în această comună [24].

2. STRUCTURA COMPOZIŢIONALĂ A VARIANTELOR

Am prezentat în rîndurile de mai sus cîteva dintre variantele motivului *curuieşte-mi cămeşa*, însoţite de acele date pe care le-am socotit utile cercetării noastre şi, mai ales, care ne-au fost accesibile. În chiar acest stadiu cîteva observaţii sînt totuşi posibile. Ele se referă atît la motivul studiat, cît şi la unele probleme de interes general ale folclorului românesc.

Structura compoziţională a textelor incluse acestui motiv este, cum lesne se poate observa, destul de apropiată de la o variantă la alta.

---

[22] Adrian Fochi, *Mioriţa*. . . , p. 198, 1000—10002, text. XIV, XV, XVI, XVII, XVIII.

[23] D. Pop, *Poezii populare din Sălaj*, loc. cit., p. 198—199, text. 116 ; p. 199—200, text, 117 ; p. 200—201, text. 118.

[24] *Folclor din Transilvania*, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1962, vol. II, p. 630, nota.

În principiu variantele reproduse de noi sînt constituite din trei fragmente-strofă [25], fiecare cu rostul lui bine definit, şi anume :

Varianta / Fragmentul	I	II	III	IV
A	1–4 a	1–21 a+b+c+d	1–13 a+b	1–13 a+b
B	5–16	22–29	14–21	14–21
C	–	30–57	22–26	–

A. Primul fragment-strofă are menirea de a introduce pe ascultător în temă. Este un fel de preambul care pregăteşte receptarea optimă a motivului, explicînd, totodată, condiţiile în care are loc, cadrul de desfăşurare şi, mai exact, motivarea prezenţei în textul liric a fragmentului-strofă central. Diferă de la o variantă la alta. Poate fi mai mult sau mai puţin dezvoltat. Poate avea una sau mai multe subdiviziuni, subdiviziuni ce în alte condiţii circulă de sine stătător, fiind ataşate de creatorul popular altor motive bine delimitate structural. Dar cel mai adesea intră în componenţa altor „ preambuluri'', căpătînd o anume specializare în acest sens.

Prezenţa acestui preambul este răspîndită în întreg folclorul românesc versificat şi constituie o modalitate compoziţională specifică poeziei populare. Subliniem rezonanţa sa epică. Are ca urmare individualizarea fiecărei variante a motivului dat. Existenţa acestui procedeu dă astfel posibilitate creatorului popular să individualizeze motivele generale ale folclorului românesc la situaţii date, contribuind astfel la perpetuarea în folclor a acestora. Aşa cum vom vedea în paginile ce urmează, motivul poetic central are funcţii multiple în împrejurări date, conţinutul său poate fi îmbogăţit cu nuanţe noi, avînd sensuri majore în condiţii de existenţă majore. Aceste împrejurări sînt explicit menţionate în primul fragment-strofă. Deci, primul fragment-strofă are şi această funcţie nu lipsită de importanţă : de a crea un anume cadru al desfăşurării fragmentului-strofă central, adăugîndu-i sau restrîngîndu-i o parte din sensuri. În felul acesta unitatea compoziţională este completată cu o unitate funcţională.

Raportul tradiţie-inovaţie funcţionează cu deosebită insistenţă tocmai asupra acestei părţi a textului poetic, în favoarea inovaţiei. De aceea, încercarea de a fixa unul sau altul din motive, în istoria folclorului românesc, va trebui să ţină neapărat seama şi de acest element pendulatoriu.

---

[25] În cercetarea noastră ne-am ghidat după îndrumările şi direcţiile de abordare ale poeziei populare subliniate de prof. dr. docent Mihai Pop în studiul *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, publicat în volumul colectiv *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1966, p. 41–47. Am reţinut de asemenea concluziile lui Marin Buga expuse în studiul *Tipuri de structuri compoziţionale în colindele româneşti*, în „ Rev. etn. folc.", 14 (1968), nr. 1, p. 27–57.

Se cuvine să mai precizăm că fragmentul-strofă în discuţie are cu totul altă menire şi alt regim decît formele iniţiale din basm sau cele de început din baladă. Cu deosebiri de esenţă se apropie, sub aspect funcţional, de versurile de evocare.

Revenind asupra unor amănunte, remarcăm că ceea ce atrage atenţia în cadrul primului fragment-strofă este şi existenţa unor versuri ce se închează ca o unitate bine definită şi obligatorie. Lipsa lor din text face fragmentul-strofă central de neînţeles. De aceea am şi stat în cumpănă atunci cînd le-am despărţit totuşi de acestea din urmă şi le-am inclus primului. Am optat în cele din urmă pentru această soluţie, pentru că versurile în discuţie împlinesc toate condiţiile caracteristice primului fragment-strofă. Dar, repetăm, în cadrul acestuia, subdiviziunea la care ne referim nu poate lipsi, are directă legătură de conţinut cu fragmentul central, este aşezată întotdeauna în imediata apropiere a acestuia din urmă. Schematic primul fragment-strofă se prezintă, cu toate subdiviziunile sale, după cum urmează, cea asupra căreia am insistat mai sus fiind notată cu litera *n* :

Subdiviziunea / Varianta	a	b	c	*n*
I	—	—	—	1—4
II	1—7	8—13	14—18	19—21
III	1—10	—	—	11—13
IV	1—9	—	—	10—13

B. Cel de al doilea fragment-strofă constituie motivul central al textului folcloric, osatura lui. El dă originalitatea textului liric şi-l deosebeşte de alte motive ce ar conţine versurile primei şi ultimei strofe a întregului. Este elementul cel mai stabil, mai puţin supus intervenţiei creatorului popular, mai închegat şi mai strîns organizat în elementele ce-l compun. Indiferent dacă textul suferă modificări, acestea sînt numai de ordin formal, esenţa conţinutului păstrîndu-se neatinsă.

În aceste condiţii fragmentul-strofă central este purtătorul principal al mesajului artistic. De aceea, celelalte fragmente-strofă sînt colaterale, au rostul de a facilita înţelegerea fragmentului-strofă central, de a contribui la punerea sa în cadru. De unde şi sfera conţinutului de idei cu implicaţii mai puţin generalizatoare decît în fragmentul-strofă central, care, de obicei, abordează laturile esenţiale ale concepţiei despre lume şi viaţă ale creatorului popular, ale mesajului artistic pe care doreşte să-l transmită.

Atunci cînd fragmentele-strofă, colaterale în cazul nostru, funcţionează ca motive de sine stătătoare — deşi, aşa cum vom vedea cu alt prilej, nu exact în aceeaşi îmbinare formală —, ele devin motive centrale cu toate consecinţele ce derivă din aceasta.

C. Al treilea fragment-strofă este prezent în cazul nostru numai în variantele II şi III. Reamintind concluziile şi observaţiile prof. Mihai Pop şi ale lui M. Buga, din studiile citate, ne vom limita la a consemna posibilitatea absenţei acestui fragment. Formal pare oarecum lipit de motivul central. Ceea ce-l ţine totuşi este comunitatea ideatică, integrarea sa, din acest punct de vedere, în unitatea textului poetic, a variantei date. Poate avea subdiviziuni care, în alte condiţii, pot forma fragmente fie din categoria A, fie din categoria B.

3. CONCLUZII ASUPRA MATERIALULUI CERCETAT

a. Revenind la fragmentul-strofă central al motivului nostru, vom încerca să reţinem atenţia foarte pe scurt asupra bogatului mesaj pe care creatorul popular îl transmite prin cîntecul său, folosind un procedeu artistic a cărui măiestrie şi fineţe dau o tentă antologică motivului în discuţie.

În perspectiva plecării în armată recrutul cere mamei să-i coasă o cămaşă anume : în locul celei obişnuite, sau de mire, o cămaşă ,,cătănească'', care să menţină desenele tradiţionale, dar de data aceasta cu motive concrete : pe această cămaşă, care se purta în mod obişnuit în mediul natal, tînărul cere să-i fie cusute cîteva lucruri ce prezentau pentru el o importanţă vitală în locurile străine în care urma să-şi petreacă cîţiva ani. Aceste mici ,, amintiri'' ce urmează a-i fi ,, scrise'' pe barburii cămăşii simbolizează pentru tînărul recrut ceea ce are el mai scump şi mai drag în această viaţă.

Aşa cum remarcabil sublinia Tache Papahagi, în lucrarea mai sus menţionată, nicăieri în folclorul românesc sentimentele, chiar cele mai puternice, nu vor fi exprimate direct. Poporul român, aşa cum demonstrează cercetarea creaţiei sale spirituale, manifestă în exprimarea celor mai nobile sentimente ale sale o discreţie desăvîrşită. De aici, şi farmecul deosebit al folclorului românesc. Şi nu numai atît. Această discreţie desăvîrşită a exprimării celor mai nobile şi mai profunde sentimente, pentru a cărei realizare metafora acţionează într-un cîmp poetic larg, reuşind o poezie ce atinge culmile desăvîrşirii artistice, această discreţie desăvîrşită, spuneam, dă acea notă de sobrietate, de profunzime a unor stări sufleteşti complexe, statornice în zbuciumul lor interiorizat. Este tocmai ceea ce conferă folclorului nostru nota sa de rotunjire artistică superioară.

Valoarea documentară a scrisorilor versificate, din război, a fost unanim acceptată. Reluînd discuţia asupra motivului nostru, se cuvine să subliniem că tînărul este cu deosebire integrat în mediul folcloric din care face parte. Plecarea în armată presupune, în primul rînd, ruperea acestui tînăr din mediul al cărui component este. Plecarea lui atrage după sine un dezechilibru, o perturbare a unor relaţii fireşti, prin tradiţie statornicite.

Aceste simboluri—plugul cu boii, părinţii, fraţii, iubita, cele două trei cuvinte —, a căror greutate specifică în conturarea fizionomiei sentimentelor este esenţială prin însăşi semnificaţia lor profundă, au menirea de a-l menţine pe tînăr într-un contact permanent cu obiectele şi fiinţele care pentru el constituie totul, mobilul suprem al propriei sale existenţe. Aşadar, chiar şi printre ,, străini'' tînărul soldat se menţine în mediul său firesc, la modul ideal vorbind, prin aceste cîteva elemente definitorii, aşa cum notam mai sus, pentru concepţia lui despre viaţă şi lume, pentru modul lui de înţelegere a sensului existenţei.

Statornicia prezenței acestor simboluri în folclorul românesc în general, în lirica de înstrăinare în special, este un argument în plus pentru consecvența cu care mediul folcloric își conservă concepția sa despre lume. Nu vom stărui asupra lor, a elementelor simbolizate, a locului pe care-l ocupă în viața satului, în concepția creatorului popular, pentru că sînt în general acceptate, și au fost amintite foarte des.

Să notăm în continuare cîteva date asupra vestitei cămăși românești, cămașa cu barburi. Specialiștii au ajuns la concluzia că aceasta are o vechime apreciabilă. Un alt element este acela că a fost și continuă să fie, dar din ce în ce mai puțin, răspîndită pe întreg teritoriul patriei noastre. Iar acolo unde cămașa cu barburi, în accepția ei clasică, nu este cunoscută, simbolul este totuși păstrat. Concluzia firească : elementul etnografic constituie un punct de subliniere a zonării, a diferențierii aceluiași text în locuri diferite.

Credem că nu exagerăm dacă sugerăm o anume legătură cu imaginea realizată, în aceeași manieră, a lui Crăciun din unele colinde, pe care le presupunem laice la origine, pentru că desenele cosmogonice de pe ,,mantia'' acestuia sînt ceva mai vechi și mai profunde decît suprapunerile religioase tîrzii. Imaginea acestor elemente revine dealtfel și în alte genuri ale folclorului românesc, ca să nu mai vorbim despre prezența lor masivă în materialul etnografic românesc și universal.

În încheiere dorim să reținem atenția cu o apreciere de ordin mai general : creația populară românească, spirituală și materială, operează cu imagini comune și unice, devenite șablon, pentru a exprima concepții și sentimente comune și unice. Această unitate este ea însăși un element definitoriu. Trecerea sau prezența concomitentă a unor elemente de tipul simbolurilor amintite în materialul etnografic, foarte divers ca domeniu, și folcloric, și în acest din urmă caz în genuri diverse ca vechime și existență funcțională, dovedește unitatea concepției, un univers comun al elementelor cu care imaginea artistică operează, o continuitate creatoare în desfășurarea sincronică a genurilor și speciilor folclorice. Ar fi, după părerea noastră, unul dintre capitolele importante ale unui studiu asupra raportului dintre tradiție și inovație în folclor.

b. Variantele motivului folcloric *Curuiește-mi cămeșa* au o circulație extinsă în timp, dar restrînsă în spațiu, deși conținutul de idei și sentimente, concepția și mesajul pe care-l poartă sînt generale mediului folcloric românesc. Surprinde cu atît mai mult cu cît elementul etnografic constitutiv al imaginii metaforice cuprinde zone atît de variate. Explicația circulației restrînse, în afara cauzelor ținînd de metodologia culegerilor de folclor și foarte posibil, de limitele de cunoaștere ale autorului, rezidă în specificul formelor taberei militare, sensibil diferite în conținutul lor în Transilvania [26], care au dat tenta patriotică a motivului și au contribuit la conservarea lui în circulația folclorică. După 1918 acest conținut s-a diminuat, înstrăinarea făcîndu-se pe alte planuri decît cele naționale. În condițiile actuale textul va căpăta alte semnificații. Păstrarea lui, așa cum s-a întîmplat în cazul informatoarei Măries Emilia, nu e singulară și explicațiile necesită o argumentare separată.

---

[26] Dr. Eugen Nicoară și Vasile Netea, *Murăș, Murăș. apă lină . . .*, 1936, vol. I, p. 299–304, text. nr. 3, partea finală.

IMAGINI ETNOGRAFICE ALGERIENE

ION VLĂDUȚIU

În cursul lunilor aprilie-mai 1972, am efectuat o călătorie de studii în Algeria cu scopul de a cunoaște metodologia investigației etnografice în această țară, precum și cultura și modul de viață al poporului algerian. Voi prezenta în acest articol, într-o primă parte, activitatea de cercetare științifică în domeniul etnografiei, iar în a doua parte cîteva rezultate ale unei cercetări etnografice concrete pe care am întreprins-o în oazele sahariene Ghardaïa și Ouargla, îndeosebi în valea M'Zab.

Algeria, țară de străveche și bogată cultură din nordul continentului african, prezintă pentru etnograf un interes cu totul deosebit cel puțin din două motive : în primul rînd, pentru că cultura populară actuală a diverselor grupuri de populație ce trăiesc fie în oazele sahariene, fie în celelalte regiuni ale Algeriei oferă un imens cîmp de observație etnologică cu privire la evoluția culturii umane în decursul mai multor etape istorice, iar în al doilea rînd, pentru că etnograful poate surprinde aici pe viu o multitudine de căi și forme de manifestare ale procesului actual de evoluție a culturii populare.

Algeria este în același timp o țară cu bogate vestigii de străveche cultură umană, ocupînd prin mărturiile arheologice descoperite pe teritoriul său un loc considerabil atît în preistoria continentului african, cît și, în genere, în istoria veche a omenirii. În acest sens este suficient să menționăm că pe teritoriul algerian s-au descoperit urme ale viețuirii omului încă din etapa procesului de antropogeneză. Resturile ființei umane numite de cunoscutul savant francez Camil Arambourg *Atlanthropus Mauritanicus* și care poate fi comparată cu pithecantropul din Java au fost descoperite de acesta în anii 1954—1956 la Ternifine. Aș mai aminti că nu cu multă vreme în urmă au fost descoperite și celebrele picturi rupestre sahariene de la Tassili n'Ajjer (masivul Hoggar), excepționale creații artistice ale oamenilor primitivi ce au locuit acele meleaguri. O descoperire extrem de interesantă în așezarea Hassi Moilah din oaza Ouargla, făcută în 1966, atestă că utilizarea cojilor de ouă de struț ca recipiente pentru apă a fost frecventă în neoliticul de tradiție capsiană, îndeosebi la nord de Sahara. (Au fost descoperite în această așezare 11 coji de ouă de struț cu o gaură la un pol și care aveau aceeași funcționalitate

Rev. etn. fol., tom 17, nr. 6, p. 503—519, București, 1972

pe care o au astăzi la boşimanii din pustiul Kalahari. Descoperirea e cu atît mai interesantă cu cît asemenea mărturii de cultură materială sînt foarte rare datorită fragilităţii însăşi a acestor materiale.)

Mărturiile de civilizaţie şi cultură, începînd din paleolitic şi continuînd cu cele din epocile istorice ulterioare, sînt foarte numeroase, ele găsindu-şi locul în muzeele din capitala ţării şi în cele din diverse oraşe de provincie ale ţării. Antichitatea clasică, egipteană, greacă şi romană, precum şi arta musulmană sînt bogat reprezentate în muzeele de specialitate din Alger, Tipasa, Cherchell (El-Asnam), Timgad (Aurès), Annaba, Djemila, Setif, Constantine, Oran, Tlemcen ş.a. Este, aş putea spune, aproape surprinzătoare bogăţia de materiale etnografice care atestă o continuitate evidentă a culturii încă din antichitate sau din epoci istorice mai apropiate. Subliniez acest lucru pentru a pune odată mai mult în evidenţă vastitatea şi diversitatea problemelor pe care investigaţia *etnografică* algeriană le are de rezolvat.

Activitatea etnografică în Algeria s-a desfăşurat multă vreme în strînsă legătură cu cea a muzeelor de etnografie. Algeria aflîndu-se timp îndelungat sub dominaţie colonială franceză, este firesc ca şi astăzi în cercetarea etnografică să se resimtă, cel puţin într-o anume măsură, influenţa metodologiei de cercetare ale unor şcoli etnografice franceze. Caracteristica stadiului actual o constituie însă efortul consecvent al specialiştilor algerieni în a elabora un program de cercetare etnografică algeriană.

Principala instituţie care desfăşoară activitate de cercetare pe tărîmul etnografiei este *Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques* (C.R.A.P.E.), condus de profesorul Mouloud Mammeri. Iniţial, în 1946, această instituţie a fost creată în cadrul Muzeului Naţional de Etnografie şi Preistorie Bardo din Alger, din care ulterior s-a desprins ca centru de cercetare independent. În prezent în cadrul C.R.A.P.E. îşi desfăşoară activitatea de cercetare 20 de specialişti, din care jumătate lucrează în domeniul etnografiei. La aceştia se adaugă un număr, variabil, de colaboratori externi. C.R.A.P.E. dispune de o bogată bibliotecă de specialitate, cu condiţii de studiu excelente, laboratoare de ceramică, restaurare, desen, foto etc. Publicaţiile editate cu regularitate sînt *Libyca*, *Les Mémoires* du C.R.A.P.E., *Les travaux* du C.R.A.P.E., *Les fiches tipologiques africaines*.

În ultima vreme, în cadrul Centrului de cercetări antropologice, preistorice şi etnografice s-a depus o muncă intensă pentru a redefini rolul şi sarcinile etnografiei ţinînd seama de condiţiile actuale concrete ale Algeriei. Se preconizează ca cercetarea etnografică să se efectueze plecînd de la realitatea algeriană şi să se concentreze asupra societăţii algeriene. Ca rezultat al dezbaterilor asupra acestor probleme s-a elaborat un *program de etnografie algeriană*, prevăzut a se realiza în cadrul planului cvadrienal sau într-o perioadă mai îndelungată. Specificîndu-se atît scopul ştiinţific al acestor cercetări etnografice, cît şi cel practic, se insistă asupra necesităţii de a se studia nu numai manifestările de cultură tradiţională, ameninţate cu dispariţia, ci să se pună accentul şi pe descoperirea elementelor adesea ignorate ale civilizaţiei algeriene sau în genere ale culturii magrebiene.

Din acest program pus cu amabilitate la dispoziţie de dl. prof. Mouloud Mammeri specificăm, pentru informarea cititorului, principalele domenii preconizate a fi cercetate sub raport etnografic, ele sugerînd de fapt şi principalele direcţii de cercetare în etnografia algeriană în etapa actuală. (Vom utiliza terminologia inclusă în acest program întrucît ea însăşi este elocventă pentru o mai profundă înţelegere a problematicii şi metodologiei de cercetare algeriană.)

În cadrul unui vast capitol al tehnicii şi civilizaţiei materiale se preconizează a se studia în primul rînd aşezările, atît pe planul *locuinţei* individuale (de pildă casa maură şi mozabită din oraşele musulmane, casa kabilă din mediul rural, casa chaouia, casa sahariană din oaze şi din satele fortificate, etc.), cît şi pe planul *aşezării umane* ca atare — cătun, sat, oază, oraş etc. Dintre „arte'' şi tehnici se intenţionează să se studieze tehnicile agricole, tehnicile pastorale, lucrul în lemn, lucrul în metale, meşteşugurile în lut, textile, piele, bijuterii, apoi morile, presele de ulei etc. Se acordă atenţie şi alimentaţiei tradiţionale, preconizîndu-se studierea tipurilor regionale de hrană, precum şi costumului popular. În această privinţă se prevede a se stabili tipurile de costum popular, precum şi elementele tipice de port. Medicina populară ocupă şi ea un loc important în ansamblul tematic al acestui program amplu. Se preconizează a se studia modul de viaţă (genres de vie) al sedentarilor, al păstorilor transhumanţi, al nomazilor (cu precădere al triburilor chamba şi tuarege) şi al meşteşugarilor tradiţionali. Este interesant că obiceiurile familiale ocupă un loc mai puţin extins. Organizării sociale şi politice, ca şi etnoistoriei i se acordă o mare atenţie. În domeniile preconizate a se studia pe plan etnografic sînt incluse de asemenea sărbătorile populare, muzica, cîntecul şi dansul popular, jocurile populare, literatura orală. De asemenea este prevăzut a se studia procesul de acculturaţie.

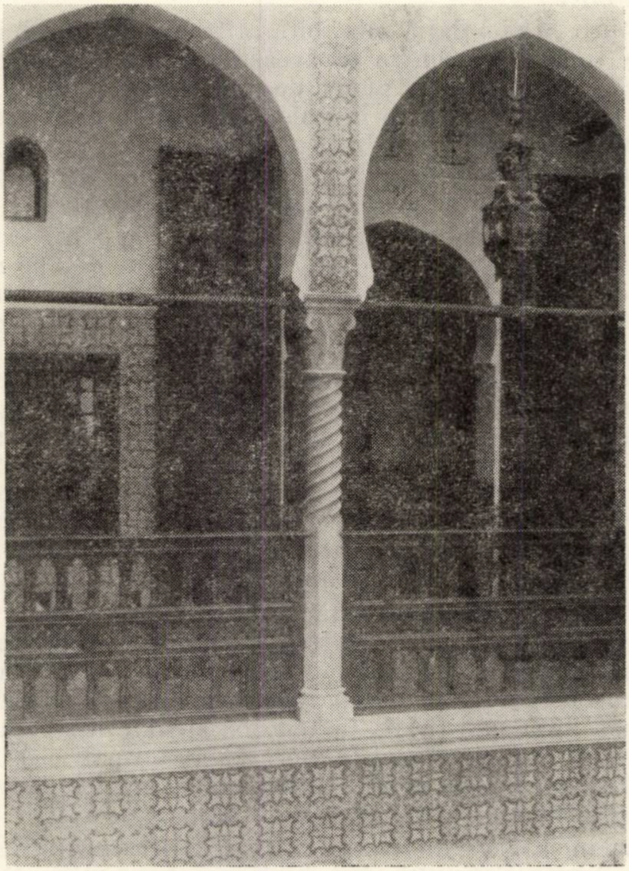
Menţionăm că cercetarea tematică, prevăzută în acest program, nu exclude şi tratarea monografică regională a problemelor etnografice din această ţară. Vorbind despre temele prioritare ale cercetării etnografice algeriene, considerăm necesar a releva şi programul elaborat recent de salvgardare a patrimoniului cultural algerian prin înfiinţarea unui Muzeu de istorie al Algeriei.

Îmbogăţirea patrimoniului muzeal al culturii populare algeriene constituie o preocupare actuală a specialiştilor din domeniul etnografiei şi, în consecinţă, se întreprind unele cercetări şi cu acest scop. Algeria dispune de mai multe colecţii etnografice alcătuite cu mai multe decenii în urmă sau în curs de formare. Cea mai mare colecţie etnografică se află la *Musée du Bardo* din Alger (fig. 1). În domeniul artei populare, se remarcă prin valoarea materialelor expuse şi prin concepţia expoziţională Muzeul de arte şi tradiţii populare (*Musée des Arts et Traditions Populaires*) din Alger. Alături de acestea, colecţii etnografice mai importante se află în Muzeul din Oran, Muzeul din Setif, în Muzeul Saharian din oaza Ouargla, în Muzeul etnografic din oaza El Oued şi în Muzeul etnografic din oaza Ghardaïa.

Materialele aflate în aceste muzee au fost acumulate, în majoritatea cazurilor, pe parcursul a mai multor decenii, acţiunea continuînd şi în prezent. Unele din aceste materiale prezintă o valoare etnografică cu totul deosebită şi pentru faptul că astăzi constituie singurele mărturii ale unor aspecte specifice tradiţionale de cultură populară, ele nemaiîntîlnindu-se în viaţa cotidiană actuală. Două dintre cele mai importante muzee — le Bardo şi Musée des Arts et Traditions Populaires — sînt adăpostite în clădiri-monumente istorice, care prin construcţia şi bogăţia lor arhitecturală sînt ele însele remarcabile valori ale culturii poporului algerian (fig. 2). Această situaţie impune însă, cum este şi firesc, o limitare a soluţiilor care ar trebui adoptate din unghiul de vedere expoziţional; ca urmare s-a încercat, şi într-o anume măsură s-a şi reuşit, să se adapteze expunerea pieselor etnografice în expoziţia permanentă a acestor muzee fără a se împieta asupra specificului arhitectural al clădirilor respective.

1. Muzeul Bardo din Alger.

Remarcăm de asemenea împrejurarea că sub raportul concepţiei expoziţionale de prezentare a pieselor etnografice muzeul Bardo menţine neschimbată vechea expoziţie permanentă; aici găsim numeroase vitrine cu obiecte etnografice deosebit de valoroase, numeroase piese de dimensiuni mai mari expuse direct într-un cadru muzeal ales anume, precum şi cîteva reconstituiri de interior sau ale unor scene de viaţă cotidiană. Într-o sală anume sînt amenajate două colţuri de interior cu aspecte din viaţa cotidiană a populaţiei tuarege din deşertul saharian. O altă încăpere cuprinde o reconstituire a unui interior de casă orăşenească, realizarea acestuia inspirîndu-se şi după un tablou din 1830 a lui Eugène Delacroix. Bogăţia pieselor de ceramică, ca şi a bijuteriilor atît de caracteristice artizanatului algerian, este evidentă prin înseşi materialele respective, fără a se încerca să se pună în evidenţă anumite piese prin mijloace de expunere muzeală. De fapt acelaşi mod de expunere este întîlnit şi în muzeele etnografice din Ouargla şi Ghardaïa. Mi s-a părut deosebit de interesantă încercarea ce se face de către Musée des Arts et Traditions Populaires de a-şi organiza expoziţia permanentă prin piese cu valoare de simbol în creaţia populară algeriană, cuprinzînd principalele domenii ale artei populare din toate zonele etnografice ale Algeriei.



2. Interior din Musée des Arts et Tradition Populaires.

Aşa cum am specificat la începutul acestui articol, în această parte voi expune cîteva rezultate ale unei cercetări etnografice concrete, întreprinse în *Valée du M'Zab*, cu deosebire în oazele Ghardaïa şi Ouargla. Este, aş putea spune, o dilemă pentru un etnograf să se hotărească asupra unui grup de populaţie pe care să-l cunoască mai îndeaproape în cursul unei asemenea călătorii pentru că fiecare din aceste populaţii, care trăiesc în diverse regiuni ale Algeriei, sînt deosebit de interesante sub raport etnografic.

M-am oprit la populaţia mozabită atît la sugestia d-lui Ahmed Sid Baghli, cît şi, mai ales, pentru că această populaţie a fost foarte puţin studiată pînă în prezent din punct de vedere etnografic[1]. Aş menţiona că în cursul studiilor efectuate în valea M'Zab am avut tot timpul concursul colegial al lui Ali Berejdal, al arhitectului B. Benyammi, şeful Atelierului de studii şi restaurare a văii M'Zab, precum şi al organelor locale de stat, cărora le exprim şi pe această cale mulţumirile mele.

Valea M'Zab, unde am efectuat aceste cercetări, este situată la 600 de km sud de Alger şi are o altitudine mijlocie de 500 m. Valea este înconjurată de platouri cu rocă dură, iar pămîntul fertil are o suprafaţă foarte redusă. Populaţia care trăieşte aici este cunoscută azi sub numele de *mozabiţi*, de la valea M'Zab unde se află situate aşezările lor, şi de *ibadiţi*, după secta religioasă căreia îi aparţin. Este de reţinut în legătură cu aceasta că ibadiţii din valea M'Zab aplică şi în prezent principiul egalitar al kharidjismului, ceea ce se reflectă în mod nemijlocit şi asupra normelor actuale de viaţă familială şi socială. Mozabiţii sînt de fapt urmaşii ibadiţilor care cu mai bine de un mileniu în urmă au vieţuit în cetatea Sedrata (în limba berberă), situată în apropierea oazei Ouargla, şi de unde din cauza războaielor religioase au fost nevoiţi să se deplaseze la o distanţă de aproape 200 de km, în actuala oază Ghardaïa, unde să-şi fondeze noi aşezări.

Oaza Ghardaïa este alcătuită din cinci oraşe — El Atteuf, Bou Noura, Ghardaïa, Beni Isguen şi Melika, dintre care cel mai vechi este El Atteuf, întemeiat în anul 1012 [2]. Două dintre celelalte oraşe au fost întemeiate la scurtă vreme — Bou Noura în 1046 şi Ghardaïa în 1048, iar Beni Isguen mult mai tîrziu, în 1347, şi Melika în secolul al XIV-lea. Este interesant de reţinut că aceste aşezări s-au format încă în acea vreme ca oraşe şi că îşi păstrează acelaşi caracter pînă în zilele noastre, lucru ce a imprimat trăsături etnografice proprii acestor aşezări.

Zidul de incintă ce înconjura odinioară fiecare din aceste oraşe se mai menţine şi astăzi (fig. 3), dar, în baza observaţiei directe făcute, constatăm tendinţa de a depăşi limitele tradiţionale şi a construi locuinţe în apropierea vechilor ziduri ale oraşelor (fig. 4,5). Fenomenul ca atare nu mi se pare deloc de neglijat pentru că el indică, după opinia mea, modul de evoluţie viitoare al acestor aşezări. Dacă circumscriem acest fenomen în cadrul mutaţiilor ce au loc şi în alte domenii ale culturii populare ale populației mozabite, observația noastră își va căpăta dimensiunile și valoarea ei reală. Menționăm că societatea mozabită este considerată ca una din colectivitățile care păstrează cu cea mai mare strictețe normele tradiționale de viață; în consecință, semnificația mutațiilor ce au loc în raport cu tradiția trebuie apreciată și în comparație cu această caracteristică a societății mozabite.

---

[1] În afara unor articole publicate în revistele de epocă, din veacul trecut, lucrările mai importante apărute pînă acum asupra vieţii şi culturii mozabiţilor sînt : Marcel Mercier, *La civilisation urbaine au M'Zab*, 1922 ; Belhady Merghoub, *Le M'Zab, aspects économiques, sociologiques et politiques*, Fondation nationale des Sciences politiques, Paris, 1966 ; Manuelle Roche, *Le M'Zab. Architecture ibadite en Algerie* (Preface de Mouloud Mammeri), Arthaud, Paris, 1970.

[2] Datele aparţin lui Daoud Tizeggaghine, profesor de istorie din Ghardaïa, şi ne-au fost puse cu amabilitate la dispoziţie de dl. Ahmed Sid Baghli, directorul Direcţiei muzeelor de artă din Ministerul culturii şi informaţiilor al Algeriei.

Așezările din oaza Ghardaïa au un specific propriu — fiecare oraș își are „ dublura'' sa în *palmeria* propriu-zisă a localității respective.

3. Zidul ce înconjură orașul propriu-zis.

(Folosim termenul *palmerie* în sensul termenului francez *palmaraie*, care indică un teren mai întins, plantat cu palmieri.) Aproape fiecare familie are o locuință în interiorul zidurilor de incintă ale orașului, unde trăiește și lucrează în perioada de iarnă și primăvară, și o altă casă în palmerie, unde se mută vara din cauza căldurilor foarte mari.

Orașele mozabite își păstrează structura arhitecturală aproape neschimbată. Intrarea în orașul propriu-zis se face prin niște porți mari care se închid seara. La Melika și Beni Isguen și astăzi, odată cu căderea nopții, porțile se închid, străinii avînd obligația de a ieși din oraș înainte de închiderea porților. Casele sînt dispuse într-un fel de trepte, ce coboară din vîrful colinei pe care este situată așezarea respectivă spre poalele ei, fiind întretăiate de drumuri înguste a căror lățime adesea nu trece mai mult de un metru jumătate sau doi (fig. 6). Zidurile caselor sînt foarte înalte și de obicei nu au ferestre la stradă. Pe aceste drumuri oamenii trec în tăcere, aceasta fiind întreruptă doar de strigătele copiilor ce se joacă la capătul vreunei ulițe sau la întretăierea lor. Am văzut de mai

4. Case în afara zidurilor de incintă a orașului.

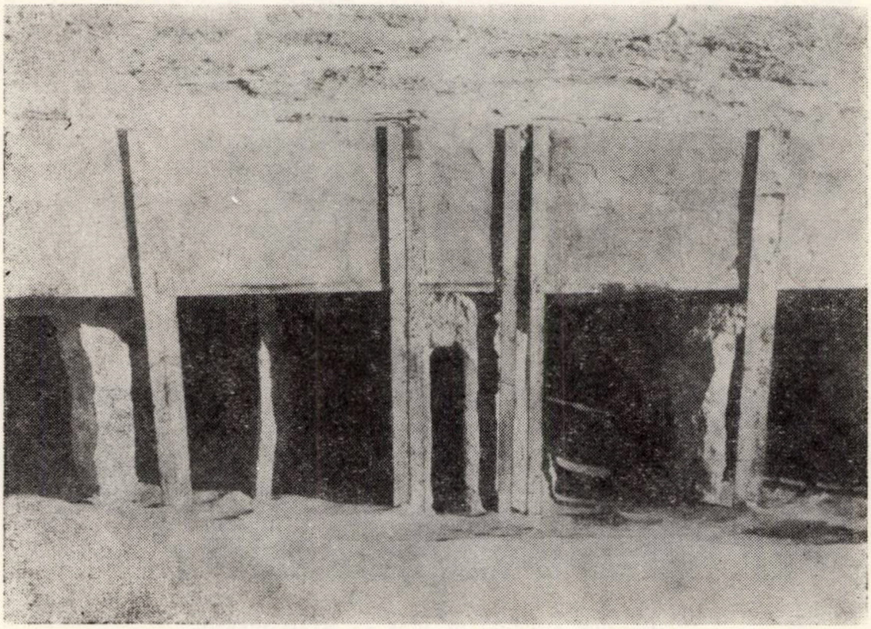
5. Vedere a părţii interioare și exterioare a unui oraș.

multe ori o scenă care s-a dovedit a fi şi astăzi caracteristică pentru normele de viaţă socială ale colectivităţii mozabite. Este vorba de faptul că femeile mozabite, care şi în prezent poartă ca îmbrăcăminte un voal alb ce le acoperă în întregime, lăsînd pentru vedere doar o mică deschizătură în dreptul ochiului stîng, în momentul în care întîlnesc pe străzile înguste ale oraşului un bărbat se opresc şi se întorc cu faţa la perete, aşteptîndu-l să treacă. Abia după aceea femeile îşi continuă drumul. Pe străzile înguste, pavate cu piatră, se ajunge în cele din urmă în piaţa centrală a oraşului, situată de regulă la poalele colinei. În aceste pieţe au loc schimburi de produse, de dimineaţă pînă seara. Cea mai importantă piaţă este a oraşului Ghardaïa, cunoscută de multe secole pentru rolul pe care l-a avut în circulaţia mărfurilor din întreaga regiune sahariană. La Ghardaïa, localitate cunoscută ca important centru comercial, veneau cu produsele lor de la mari depărtări ; aici puteau şi pot fi văzute, încă şi astăzi, grupuri de populaţie nomadă care îşi valorifică produsele şi îşi cumpără cele necesare traiului.

6. Imagine generală de oraş cu străzi înguste.

Pentru a da o imagine completă asupra specificităţii acestor localităţi adăugăm şi faptul că fiecare aşezare are în apropierea ei două sau trei cimitire, unde există aşa-numitele *arii* — suprafeţe de teren amenajate anume unde cu ocazia anumitor sărbători sau în zile anumite se adună cei care au rude decedate de curînd şi îndeplinesc anumite rituri religioase.

Fiecare oraş, după cum am specificat, îşi are palmeria sa. Ghardaïa are palmeria cea mai întinsă, şi de fapt şi numărul cel mai mare de locuitori, care se ridică la aproximativ 27 000 de oameni [3]. Menţionăm că numărul total al populaţiei în această oază este de circa 47 000 de persoane. Fiecare palmerie este alcătuită din mai multe cartiere, care în liniile lor generale respectă pe cele din oraşul propriu-zis. De pildă palmeria Ghardaïa are cartierele Ben Rhanem, Kerkoua, Beni Djeblina, Baba Nechacha, Aouadjerinett, Moussa Boukras, Yahia Fosthass, Bou Semdjane. Oraşul El Atteuf, care este de fapt cel mai vechi oraş din această oază, are palmeria situată la o distanţă de cîţiva kilometri pe vechea buclă de apă a rîului M'Zab.



7. Galerii subterane la barajul de la Gardaïa.

Pentru ca viaţa să fie posibilă în palmerie este nevoie în primul rînd de apă. De aceea problema procurării şi distribuirii apei a constituit şi constituie şi acum o preocupare de căpetenie. În această privinţă mozabiţii păstrează pînă în zilele noastre normele tradiţionale de distribuire a apei, care se acumulează în bazinele situate în amonte de palmerii. Fiecare bazin are un baraj cu ajutorul căruia se reglează distribuţia apei. La Ghardaïa, de pildă, după ce se adună în bazinul de acumulare din amontele palmeriei, apa este distribuită prin nişte galerii subterane (fig. 7) ce conduc în partea cealaltă la nişte străduţe înguste care servesc şi drept canale în perioada cît există apă. Repartiţia apei se face în funcţie de suprafaţa de teren de care dispune fiecare gospodărie, de depărtarea faţă de sursa de apă, de înălţimea peste care trebuie să treacă şuvoiul de apă pentru a ajunge la gospodăria respectivă, precum și de numărul de palmieri avut de fiecare proprietar. Prin urmare a fost creat un sistem care se menține și astăzi de repartizare a apei pe baze considerate egalitare. În palmerie, drumurile înguste dintre clădiri, în timpul ploilor cînd valea rîului M'Zab se umple cu apă, devin adevărate canale de apă. Datorită mărimilor diferite ale gurilor de apă în nici o grădină nu pătrunde mai multă apă decît este necesară pentru numărul de palmieri existent în grădina respectivă. Dar o abundență de apă, după cum ni s-a precizat, este un lucru rar, odată la cîțiva ani. De aceea un rol deosebit de important îl au fîntînile.

---

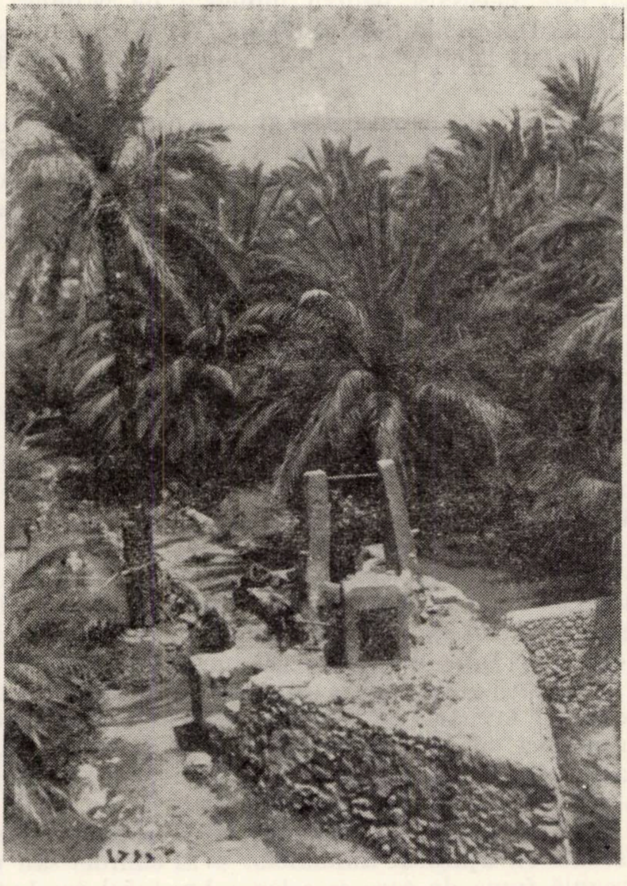
[3] Datele statistice ne-au fost comunicate de către autorităţile locale din Ghardaïa la întrevederea avută cu primarul oraşului Ghardaïa.

În legătură cu aceasta ne-a reținut atenția faptul că în oaza Ghardaïa întîlnim mai multe categorii de fîntîni, că perfecționarea sistemului de scoatere și utilizare a apei constituie o preocupare evidentă. Am menționa mai întîi de toate că se folosesc curent cișmele, iar în case apa este condusă prin instalații moderne obișnuite. În diverse locuri din oază se pot vedea fîntîni părăsite. Am întîlnit însă îndeajuns de multe fîntîni care păstrează atît construcția lor tradițională, cît și modul arhaic de scoatere a apei și de irigare a grădinilor din palmerie. Ele se află în grădinele din palmerie, unde vegetația este abundentă, luxuriantă, unde cresc palmieri, cactuși, smochini, portocali, mandarini, lămîi etc.

Îndeobște fiecare gospodar are fîntîna proprie, din care folosește apa pentru necesitățile gospodăriei. Fîntînile de construcție tradițională au în această oază o mare adîncime, ajungînd adesea pînă la o sută de metri. Fîntîna are de fapt mai multe accesorii, care îngăduie să fie utilizată cu multă eficiență în sistemul de irigare aplicat (fig. 8). Fîntîna este alcătuită din doi piloni (în berberă *harsa*), făcuți din lut, așezați pe două laturi ale puțului din care se scoate apa. În partea superioară a acestor piloni sînt introduși doi pari (în berberă *aradiat*), în așa fel încît între ei să fie fixată cu ajutorul a două brațe de lemn (*iralin*) o roată, *tadjeraft*, pe șănțulețul căreia este trasă funia de care e legat burduful de capră (*btan*) cu care se scoate apa. În partea inferioară a pilonilor este fixat un fus de lemn (*imrud*); pe acesta se învîrte o altă sfoară mult mai subțire care e legată de burduf și ajută ca odată ajuns la suprafață burduful să se reverse într-un mic bazin aflat în fața fîntînii (*esafi*) (fig. 9). Din acest bazin apa se scurge alături într-un bazin mai mare (*mejel*), de unde prin canale (*terjan*) este dirijată pentru a iriga arborii și celelalte plante din grădină. Apa se scoate cu ajutorul animalelor — al cămilei sau al măgarului (fig. 10). De regulă funia de care este legat burduful are lungimea egală cu adîncimea fîntînii.

Interiorul unei curți în palmerie diferă de cel din orașul propriu-zis. În timp ce casele din oraș nu au o curte în sensul real al acestui cuvînt, în palmerie curtea joacă un rol important în viața localnicilor, deoarece membrii familiei își petrec o parte din timpul lor muncind sau stînd în curte. Fără a generaliza-o, ca tip de curte, una din curțile vizitate de noi este de fapt o grădină apărată de privirile celor din afară printr-un zid înalt de circa doi metri. În centrul grădinii, în jurul unui mic bazin se află plantați un lămîi, un mandarin, un portocal, viță de vie, rodii, palmieri. În casă se intră trecînd printr-un fel de tîrnaț cu arcade, susținute de stîlpi vopsiți în verde. Sus, sînt agățate burdufuri de capră, în care apa se menține rece chiar și în perioada căldurilor mari sahariene. Într-o parte a curţii se află un bazin făcut din ciment, cu robinet, în care femeile spală rufele. În tot timpul cît în curte se află un bărbat străin, femeile se retrag în odăile ce le sînt rezervate.

Tot ceea ce este plantat sau cultivat în curtea gospodăriei sau în grădina palmeriei serveşte în principal pentru consumul propriei familii.

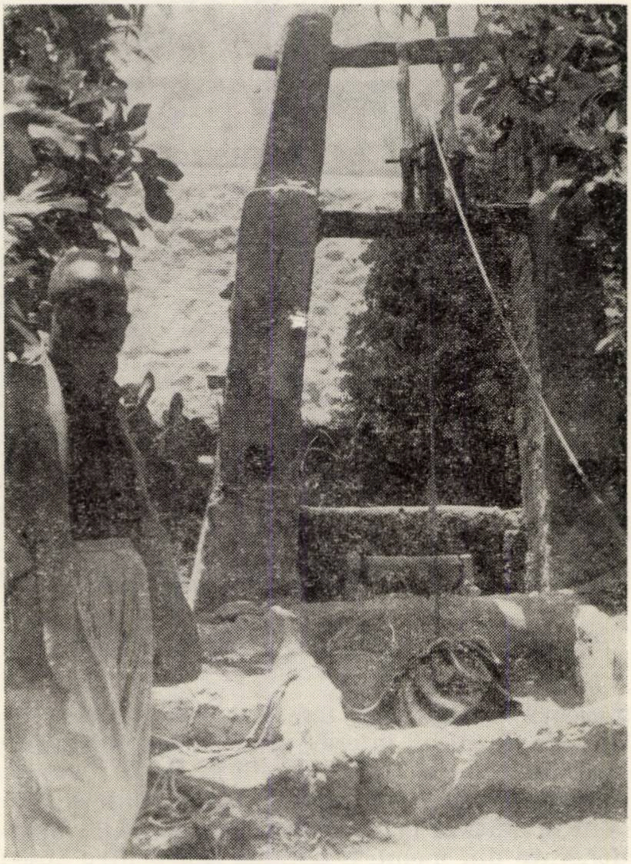


8. Vedere a unei fîntîni în palmeria oraşului Beni Isguen.

Mozabiţii îşi îngrijesc grădinile şi pentru plăcerea lor. Ei îşi îngrijesc cu pricepere şi pasiune grădinile pentru că, după expresia plastică a unui informator, ei ,, fac aceasta pentru a-şi păstra palmeria şi viaţa”. Tot aici ţin în perioada de vară şi caprele, al căror lapte se consumă de membrii familiei.

Locuinţa propriu-zisă are acelaşi plan şi aceeaşi structură atît în palmerie, cît şi în oraş. Arhitectura casei reflectă structura interioară a societăţii mozabite. Totul este subordonat menţinerii normelor tradiţionale ale vieţii familiale şi sociale. De aceea şi locuinţa îşi menţine împărţirea, sub aspectul funcţionalităţii, în încăperi folosite de femei şi încăperi folosite de bărbaţi ; din aceeaşi pricină se menţine obiceiul ca bărbatul să-şi conducă oaspeţii într-o cameră ce are anume această destinaţie (*laali*, în berberă) şi unde acesta se întreţine cu cei veniţi fără ca soţia sa să calce pe acolo sau să poată fi văzută de aceştia.

Casa mozabită are de regulă etaj (a se vedea planul şi secţiunile locuinţei din planşele I – II)[4]. Axul central al locuinţei îl constituie partea care serveşte în acelaşi timp şi pentru lumină şi pentru aerisire. Pe terasă se desfăşoară de obicei activităţi curente ale femeilor. Tera-



9. Fîntînă cu bazin în palmerie.

---

[4] Aceste relevee ne-au fost puse cu amabilitate la dispoziţie de către dl. Benyammi, arhitect, responsabil al *Atelier d'études et de réstauration de la vallé du M'Zab*, căruia îi mulţumim şi pe această cale. Specificăm totodată că de la înfiinţarea sa, în 1970, Atelierul a realizat deja 55 de relevee de gospodării şi locuinţe din diverse localităţi ale văii M'Zab, ceea ce constituie, în condiţiile concrete în care se desfăşoară această activitate, o realizare cu totul remarcabilă. De altfel, Atelierul are o bogată activitate şi în domeniul restaurării monumentelor istorice, în constituirea unei arhive ştiinţifice asupra arhitecturii din valea M'Zab, precum şi în domeniul urbanizării acestei regiuni algeriene.

sele sînt şi ele înconjurate cu pereţi înalţi pentru a fi ferite de ochiul străin (fig. 11).

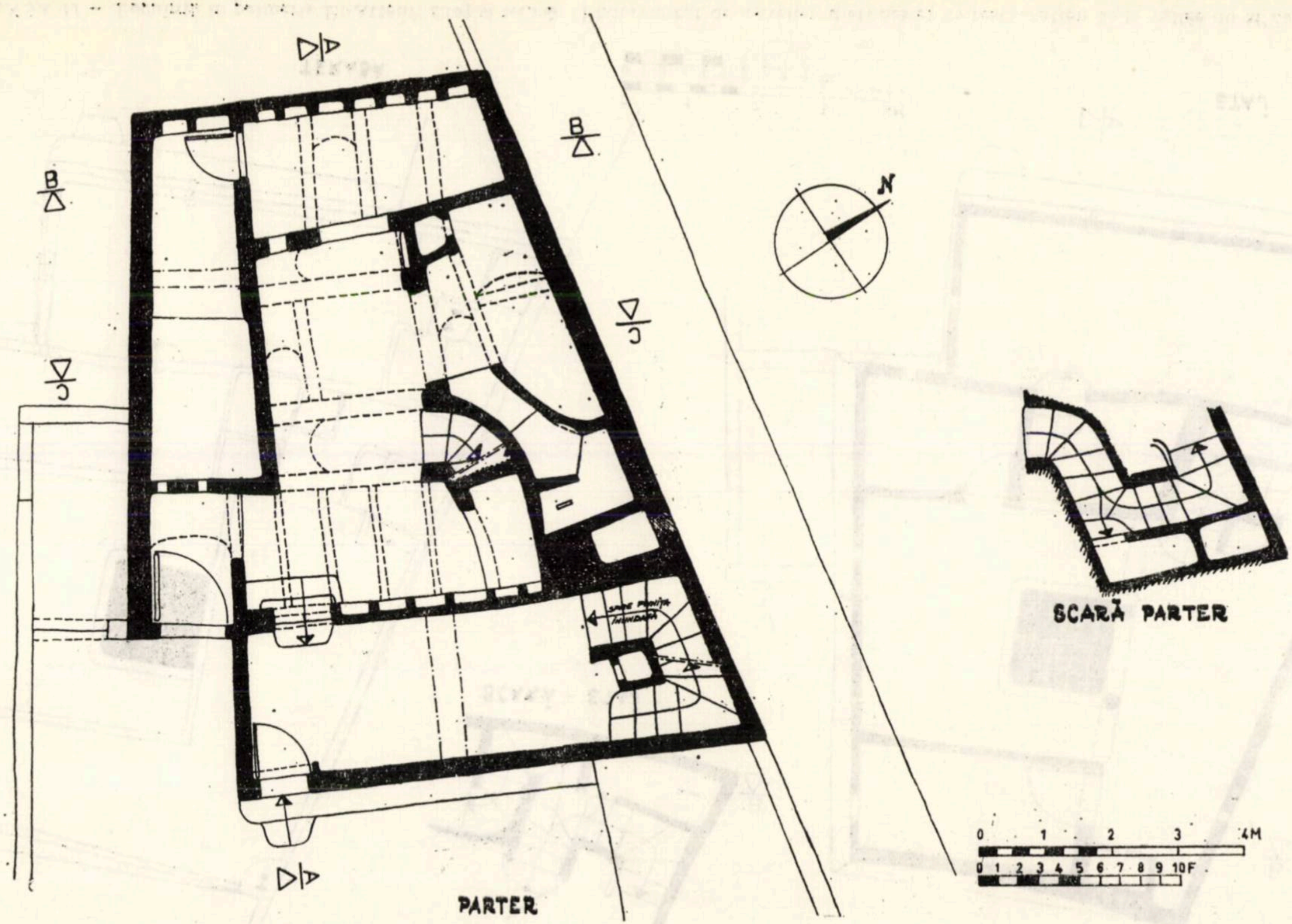
Intrarea în casă se face printr-un coridor îngust (*taskift*, în berberă), de unde se intră într-o încăpere care serveşte drept bucătărie (*consinț*).

10. Scosul apei din fîntînă de construcţie tradiţională.

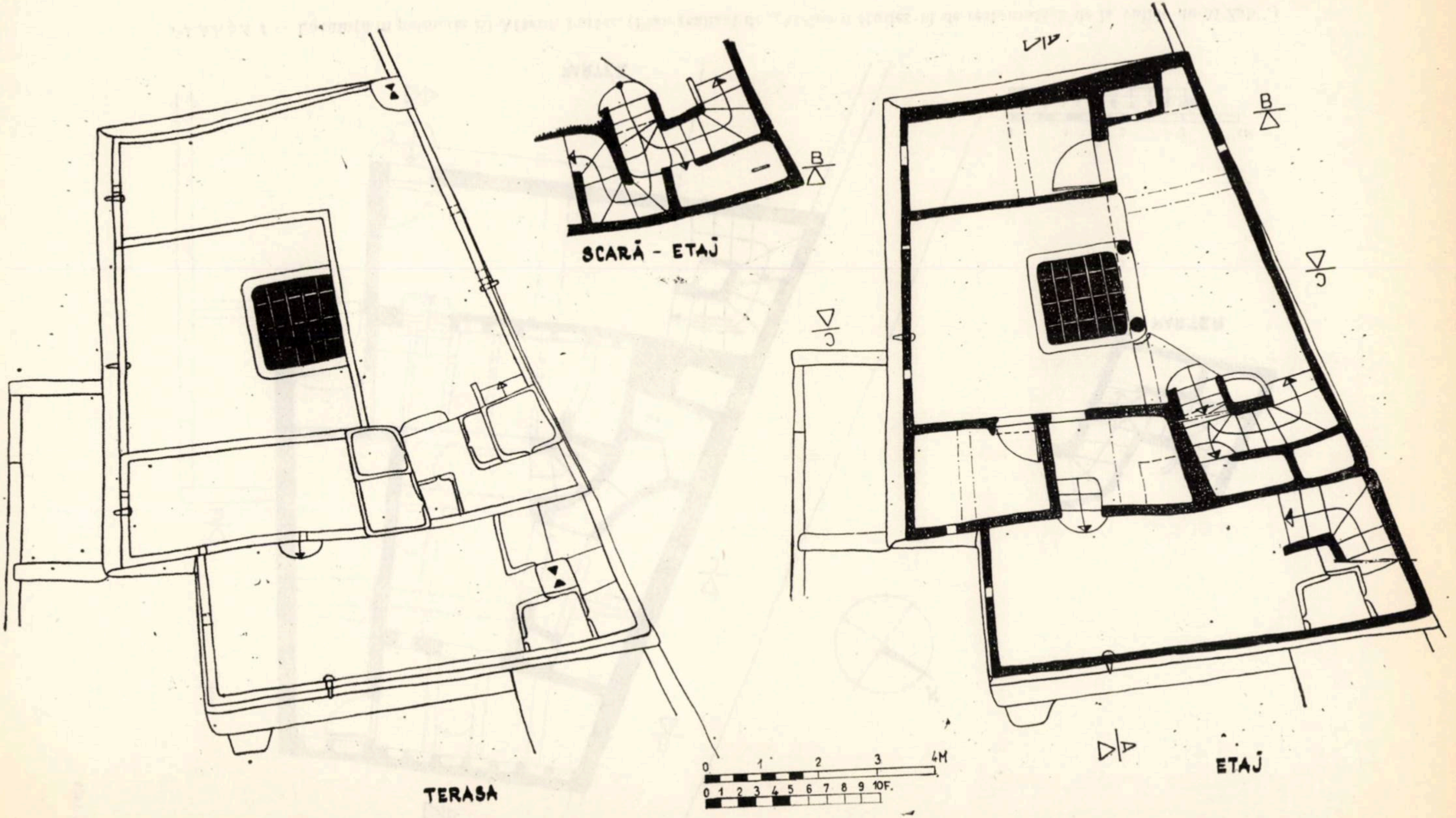
Pe o scară interioară se ajunge pe terasă (*teralhart*), care are gratii şi în partea ce o desparte de etajul inferior şi în partea de sus, deasupra încăperilor de la etaj aflîndu-se o terasă deschisă. De pe terasa nivelului etajului întîi se ajunge în camera de oaspeţi (*laali*), unde se află aşternut un covor pe care sînt invitaţi să ia loc oaspeţii. Celelalte încăperi au destinaţie precisă pentru fiecare din membrii familiei sau pentru îndeplinirea anumitor munci. Îndeobşte se mai păstrează şi astăzi obiceiul de a avea într-o încăpere de la parter războiul de ţesut vertical, pe care-l utilizează din plin femeile mozabite pentru a confecţiona piese de interior, îndeosebi covoare.

Mobilierul din interiorul camerelor mozabite nu este prea variat. De regulă se utilizează foarte mult nişa făcută în perete şi poliţe fixate la o anume înălţime. Covorul este piesa de interior prezentă în fiecare încăpere destinată odihnei. Măsuţa rotundă joasă, matraţa, pernele mici, ca şi ustensilele casnice destinate servirii ceaiului verde, cu care sînt trataţi musafirii, completează mobilierul obişnuit al unei încăperi în care bărbatul mozabit îşi primeşte oaspeţii.

Aspectele expuse constituie o mică parte a observaţiilor făcute în mod nemijlocit asupra modului de viaţă şi a culturii populare a colectivi-

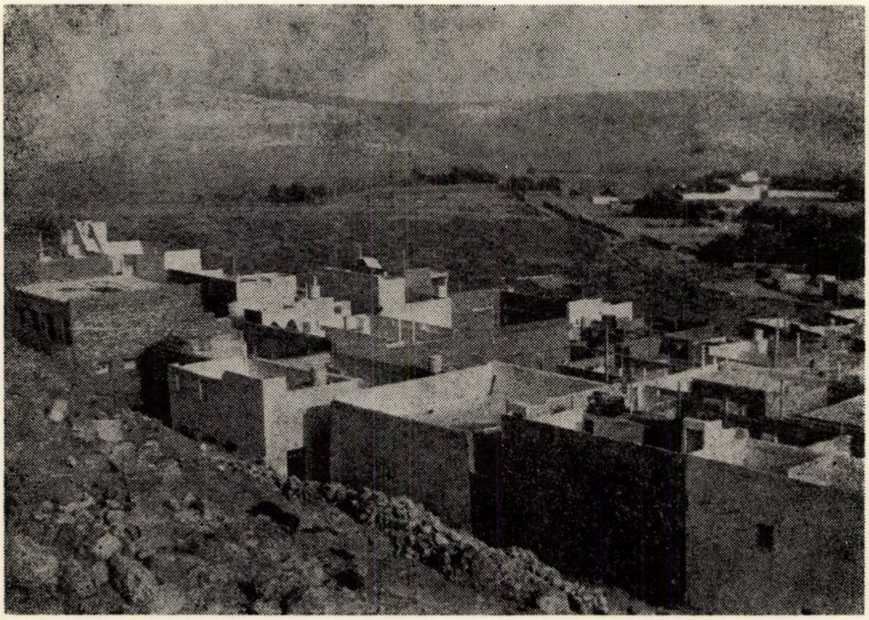

A
A
B
B
C
C
N
SPRE PONIȚA INUNDATĂ
PARTER
SCARĂ PARTER
0 1 2 3 4M
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10F

PLANŞA I — Locuință în palmeria El-Atteuf. Parter. (Plan realizat de „Atelier d'études et de restauration de la vallée du M'Zab".)


SCARĂ - ETAJ
B
C
D
TERASA
ETAJ
0 1 2 3 4M
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10F.

PLANȘA II – Locuință în palmeria El-Atteuf. Etaj și terasă. (Plan realizat de „Atelier d'études et de restauration de la vallée du M'Zab".)

tății mozabite din oaza Ghardaïa. Dar chiar și aspectele înfățișate ne dau totuși imaginea vastului cîmp de investigație pe care-l poate avea etnograful care se interesează de studierea acestei colectivități, investigații



11. Case mozabite.

care ar trebui realizate într-un viitor apropiat, adică într-un răstimp cînd procesul ce are loc în cultura și modul de viață tradițional al mozabiților poate fi studiat pe bază de mărturii etnografice din realitatea social-culturală contemporană.

PIOTR GRIGORIEVICI BOGATÎRIOV

1893–1971

MIHAIL MARINESCU

P.G. Bogatîriov s-a născut în oraşul Saratov de pe Volga. Studiile superioare le-a făcut la Facultatea de istorie şi filologie a Universităţii din Moscova.

Din tinereţe este fascinat de viaţa spirituală a poporului, pe care încearcă s-o pătrundă, culegînd şi studiind producţiile folclorice. Astfel, student fiind încă, Bogatîriov culege în guberniile Arhanghelsk şi Moscova material dialectologic şi folcloric, publicînd rezultatele cercetărilor sale în revistele vremii : „Русский филологический вестник", „Живая старина" „Зтнографическое обозрение". Tot pe atunci, împreună cu Roman Jakobson, organizează un cerc lingvistic din care avea să se dezvolte, sub influenţa ideilor lui A.A. Potebnea, A.N. Veselovski, Baudouin de Courtenay, cunoscutul OPOIAZ [1] şi în care, după cum se ştie, activau filologi de mare perspectivă — V.V. Şklovski, B.V. Tomaşevski, G.O. Vinokur, V.V. Vinogradov.

După absolvirea în 1918 a cursurilor universitare, P.G. Bogatîriov lucrează un timp la Comisariatul poporului pentru învăţămînt, predă la o facultate muncitorească, colaborează la Muzeul de istorie.

În 1921 Roman Jakobson îl invită la Praga pentru a lucra la Reprezentanţa Diplomatică Sovietică. Ulterior, din însărcinarea lui Bonci-Bruevici, vechi tovarăş de luptă al lui V.I. Lenin, Bogatîriov va culege în arhivele din Austria, Cehoslovacia, Danemarca şi Germania materiale literare şi istorice pentru Muzeul de literatură din Moscova.

În cei aproape 20 de ani cît a stat în Cehoslovacia, P.G. Bogatîriov a desfăşurat o activitate deosebit de bogată ca cercetător şi pedagog. Alături de Jakobson, Isacenko, Havránek, Karţevski, Mathesius, Mukařovski, Trnka, Trubeţkoi şi alţii, Bogatîriov a fost unul dintre animatorii de seamă ai Cercului de lingvistică din Praga, înfiinţat în 1926 şi care, după cum se ştie, a suferit o puternică înrîurire din partea şcolii formale ruse. Tot în Cehoslovacia Bogatîriov îşi trece doctoratul cu lucra-

---

[1] Общество изучения поэтического языка [Societatea pentru studiul limbajului poetic].

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 6, p. 521–523, Bucureşti, 1972

rea *Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpatique* (Paris, 1929), pe care o dedică profesorului Jirí Polivka, cunoscut lingvist, folclorist şi istoric al literaturii cehe.

Apreciindu-i contribuţia la cercetările legate de cultura populară cehă şi slovacă, Universitatea din Praga, în 1968, şi Universitatea din Bratislava, în 1969, i-au acordat titlul de *doctor honoris causa*.

Cînd în 1939 Cehoslovacia este ocupată de trupele Germaniei fasciste, Bogatîriov revine în patrie. Aici, în 1941, i se atribuie titlul de doctor docent în urma susţinerii lucrării *Teatrul popular la cehi şi slovaci* (Praga, 1940). Întors în ţară, Bogatîriov va preda folclorul la Institutul de filozofie, literatură şi istorie, iar mai tîrziu la Universitatea „Lomonosov", unde, cu unele întreruperi, va lucra pînă la sfîrşitul vieţii.

Moştenirea ştiinţifică a lui Bogatîriov îmbrăţişează domenii de manifestare a culturii spirituale extrem de diverse. Cele peste 300 de lucrări publicate [2] vizează aproape toate genurile şi speciile folclorului (cîntecul liric şi istoric, cupletul popular — ciastuşka, bocetele, descîntecele, teatrul popular, folclorul obiceiurilor, basmul, legenda), pictura pe sticlă, podoabele metalice, sculptura şi arhitectura sătească, broderiile şi costumul naţional, medicina populară, probleme de metodologie a cercetării funcţional-structurale, sincronice şi diacronice în folclor şi etnografie, raportul dintre folcloristică şi teorie literară, aspecte ale geografiei etnologice, textologiei folclorice şi comparativisticii în folclor, raportul dintre improvizaţie şi tradiţie, teatru şi ritual, structura poetică a textului oral etc.

Majoritatea lucrărilor lui Bogatîriov au apărut în limba rusă. Totuşi multe din ele au fost redactate şi în cehă, slovacă, germană, franceză. În ele şi-au găsit reflectarea, în primul rînd, aspecte din folclorul slav. Bogatîriov însă a dat atenţie şi producţiilor orale ale altor popoare. Astfel, el a avut cuvinte de preţuire la adresa folclorului şi cercetărilor de folclor din ţara noastră. O caldă prietenie îl lega de Constantin Brăiloiu, pe care l-a cunoscut în Cehoslovacia. P.G. Bogatîriov este autorul unei note despre românii din Moravia [3] şi a două articole despre bocetele româneşti, publicate în 1936 [4] şi, respectiv, în 1939 [5]. Regretatul folclorist compară bocetele noastre cu cele ale slavilor de răsărit şi din regiunea subcarpatică, subliniind cu această ocazie unele funcţii complementare pe care le au bocetele faţă de cîntecul popular propriu-zis. Sînt interesante şi observaţiile referitoare la legătura dintre bocete şi apartenenţa bocitoarelor la religia ortodoxă sau catolică.

---

[2] Astfel, Bohuslav Beneš include în documentatul său articol *P. Bogatyriov a strukturalismus*, în „Česky lid", 1968, nr. 4, p. 193—206, 286 de titluri de lucrări. Un exemplar din această revistă, pe care mi l-a donat P.G. Bogatîriov la ultima noastră întîlnire, din iunie 1970, are unele corecturi făcute chiar de mîna lui. Astfel, sînt şterse lucrările menţionate la nr. 64, 148 şi 217. O inserare completă a lucrărilor apărute pînă la 1969 este dată în volumul P.G. Bogatîriov, *Вопросы теории Народного искусства*, Moscova, 1971, p. 523—543. Lista trebuie completată cu studiul *Semantica şi funcţia etichetei săteşti* (în *Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, Тарту*, 1970, p. 67—71) şi cu un capitol despre ghicitori în manualul *Русское народное поэтическое творчество*, Moscova, 1971, p. 91—97.

[3] *Валахи моравские*, Marea Enciclopedie Sovietică, ediţia a II-a, vol. 6, p. 557.

[4] *Rumänische und russiche Totenklagen*, în „Prager Presse", 16, 1936, nr. 265, p. 10.

[5] *K otàzke rumunskych pohrebnych žalospevov*. Nàrodopisný sbornik I (Matica Slovenskà), 1939, p. 89—94.

Întrucît multe din lucrările lui Bogatîriov, mai ales cele apărute înaintea celui de al doilea război mondial, au văzut lumina tiparului în publicaţii astăzi greu accesibile, s-a simţit nevoia de a se înmănunchia la un loc cel puţin unele mai importante. Astfel, chiar în anul morţii eminentului om de ştiinţă, la Moscova a apărut o culegere antologică de 550 p., cuprinzînd studii mai vechi şi mai noi şi intitulată *Probleme de teorie a artei populare*[6]. Multe teze emise în aceste studii, scrise cu decenii în urmă, şi într-un timp vehement criticate pe nedrept, nu şi-au pierdut valabilitatea nici astăzi. Dimpotrivă, ele au fost ,, redescoperite'' de folcloristica modernă şi se aplică astăzi, mai ales în cercetările structuraliste din diverse ţări. Meritul lui P.G. Bogatîriov, aşa cum remarcă unii cercetători care au făcut bilanţul bogatei sale activităţi ştiinţifice[7], constă în aplicarea consecventă la obiectul studiat a metodei funcţional-structurale, care i-a permis să interpreteze forma şi funcţiile operei de artă populară ca pe o structură artistică şi să înţeleagă folclorul ca un produs colectiv cu ample ramificaţii în ansamblul culturii populare, să abordeze într-un chip nou folclorul rus şi sovietic prin încadrarea lui în contextul celui slav şi european în genere.

Pierderea, numai în ultimii doi ani, de către ştiinţa sovietică a lui P.G. Bogatîriov, precum şi a altor eminenţi folclorişti şi oameni de cultură, precum : A.M. Astahova, V.M. Jirmunski, N.I. Konrad, V.I. Propp, lasă un gol nu numai în folcloristica sovietică, dar şi în cea europeană.

---

[6] П. Г. Богатырёв, ,,*Вопросы теории народного искусства*'', Moscova, 1971. Vezi şi recenzia lui K.V. Cistov publicată în ,,Советская этнография'', 1971, nr. 6, p. 192—194.

[7] Н. Н. Грацианская, Е. В. Померанцева, *Пётр Григорьевич Богатырёв*, în ,,Советская Этнография'', 1971, nr. 6, p. 192 — 194.

RECENZII

HORIA BARBU OPRIŞAN, *Monografia folclorică a Teleormanului*, Casa creaţiei populare Alexandria, 1971, 354 p.
Idem, *Folclor literar ilfovean*, Comitetul pentru cultură şi artă al judeţului Ilfov, Casa creaţiei populare, 1971, 250 p.

Horia Barbu Oprişan publică, în 1971, două volume de folclor din judeţele Teleorman şi Ilfov. Ambele volume prezintă cîte o culegere de materiale folclorice, tinzînd să reflecte starea actuală a folclorului local. Lipseşte însă cunoaşterea adîncită a folclorului, lipseşte studiul documentat ; deci numirea de ,, Monografie" a uneia dintre culegeri nu este justificată.

Tonul cu care autorul vorbeşte în *Monografia folclorică a Teleormanului* despre sine (,, în ciuda largii experienţe pe care o am", p. 30) şi despre cărţile sale (,,. . . această carte umple un gol. Este prima monografie a Teleormanului" — p. 11 — sau :,,. . . o carte menită să fie imaginea fidelă a folclorului teleormănean în spirit şi structură", p. 343) nu cadrează cu so, brietatea ştiinţifică şi nu corespunde cu realitatea. Acelaşi ton îl foloseşte şi despre cartea sa din 1969, *Căluşarii*, socotind-o că umple un gol, că ea ar constitui monografia care lipsea pînă la acea dată a străvechii manifestări populare (p. 268). Adevărul despre această carte s-a spus, clar şi cu autoritate, într-o emisiune ,, Mioriţa", la radio Bucureşti, la scurt timp de la apariţia ei.

Autorul aminteşte de ,, exigenţele ştiinţifice şi de interes general cerute de o asemenea monografie" (p. 11), însă la materialele publicate numai rar se arată de la cine au fost culese. Pentru a mima ,, exigenţele ştiinţifice", autorul dă, la sfîrşitul cărţii, un ,, indice de informatori", unde, în mai puţin de patru pagini, se cuprind 49 de — aşa-numite — ,, fişe de informatori", care i-,,au făcut prezentări de situaţii şi de atmosfere, ca şi de repertoriu" (p. 343). Redăm două ,, fişe" : ,, *Căciularu Stănel* (1955) din Bujoru ; referitor la *Boblrnace* şi *Pluguşor*" ; a doua : ,, *Gherghiceanu I. Nicolae* zis *Buligan* din Ţigăneşti (1908) ; referitor la balade". Cu astfel de indicaţii lipsite de orice precizare în legătură cu textele culese este imposibil de verificat provenienţa lor.

Cercetînd textele din *Monografia folclorică a Teleormanului*, am constatat că unele coboară din colecţia Alecsandri, pe care o vom folosi, pentru control, în ediţia Murăraşu, din 1971[1] : *Fă leliţă*, p. 40/195, *Fa leliţă rotiliţă* ; *Leana*, 41/142, *Lena* ; 46/196, *Măi bădiţă, păr sucit* ; 46/196, *Trecui valea* ; *Bătuta ţigănească*, 47/182, *Hora ţigănească* ; 66/142, *Străinul* ; *Şoimul şi floarea fagului*, 88/27, *Şoimul şi floarea fragului* ; *Urătura lui Bădica Traian*, 299/205, *Plugul* (colindă) ; de acest text şi autorul cărţii îşi dă seama că este al lui Alecsandri (,, Monografie", 296, 298, mai puţin versurile 113—184 ; ,, Ilfov", 209), *Mult mi-e dor* (p. 71), pînă la inclusiv versul ,,Şi voinici pe plai suind", reproduce textul LI, Alecsandri, p. 160.

---

[1] Vom da pagina din ,, Monografie", apoi pe cea din colecţia Alecsandri ; titlul piesei îl vom da numai o dată, cînd e la fel în ambele culegeri. La fel vom proceda şi în alte situaţii asemănătoare.

Rev. etn. folc., tom. 17, nr. 6, p. 525—529, Bucureşti, 1972

Piese din colecţia Alecsandri întîlnim şi în volumul *Folclor literar ilfovean*. În ,, lirică" : *Brumărelul*, 21/28 ; *Călătorul*, 37/34 ; *Haiducie*, 41/146, *Voinicul*; între balade : *Şalga*, 64/40 ; *Donciu*, 67/72, *Doncilă*; *Oprişanul*, 74/122.

În volumul *Folclor literar ilfovean* mai intră şi două bucăţi de origine cultă : la p. 30, *M-am născut într-un bordei* este *Povestea mea* de Vasile Militaru, redusă la ceea ce convenea sufletului popular [2], iar *Radu Vodă*, p. 61, este balada în formă populară *Ştefan şi Radu*, fără partea I, a lui B.P. Hasdeu [3]. ,, Discernămîntul exigent" (p. 8), de care autorul vorbeşte că se cere de la cine aşază folclor în paginile unei cărţi, se vede că nu a funcţionat. Este sigur însă că folclor cum este cel din listele de mai sus nu poate, în nici un caz, să fie dat ca *teleormănean* sau *ilfovean*, cîtă vreme textele îşi păstrează individualitatea din colecţia din care s-au coborît. Autorul n-a observat provenienţa lor şi nu spune nimic despre aceasta.

În 1968, Consiliul judeţean al Organizaţiei pionierilor—Teleorman a publicat o culegere de folclor, strîns de pionieri : *Izvor fermecat*. H.B.O. a cunoscut broşura aceasta, deşi nu o mărturiseşte nicăieri. A cunoscut-o şi a folosit-o, mai întîi grăbit şi superficial, apoi cu atenţie şi cu folos pentru ,, Monografia" sa. La p. 11, H.B.O. scrie : ,, . . . încă din secolul trecut, Teleormanul s-a făcut cunoscut, parţial, prin materialele preţioase şi impresionant de multe pe care *Gh. N. Ţapu* [sic !] i le-a dat lui Tocilescu spre publicare. Acţiunea lui Ţapu a fost urmată de *N.D. Ionescu* [sic !], Florian Cristescu, Apostolescu, Adameşteanu şi alţii, care au cules şi au publicat varii materiale folclorice". Aici sînt cîteva lucruri de corectat şi de lămurit. Astfel Ţapu nu este *Gh.*, ci *Chr*(istea), iar *N.D. Ionescu* este, în realitate, Nicolae Ion Ionaşcu. Pe *Ionescu*, în loc de *Ionaşcu*, l-a luat din *Izvor fermecat*, p. 7, unde se dă o listă mai lungă de folclorişti, majoritatea fără numele mic, aşa cum îi dă şi H.B.O., pentru că nu putea altfel, necunoscîndu-i. La p. 10, în broşura pionierilor, se dă lista folcloriştilor citaţi cu numele lor întreg, iar din nota 1 se vedea clar că nu Ţapu este premergătorul tuturor celorlalţi, ci el vine după Nicolae Ion Ionaşcu şi Mihail St. Mîndreanu, care au tipărit, la Alexandria, broşura *Poezii populare şi descîntece*, în 1897, an în care *Chr. N. Ţapu* abia începea, *oficial*, să culeagă folclor, ce avea să apară în *Materialuri folcloristice*, lucrare a cărei tipărire s-a încheiat în ultimele luni ale secolului al XIX-lea şi, deci, Teleormanul folcloric nu putea să fie cunoscut, ,, încă din secolul trecut", prin colecţia Ţapu.

Comparînd *Monografia folclorică a Teleormanului*, din 1971, cu *Izvor fermecat*, din 1968, constatăm prezenţa în ambele a următoarelor texte : *Într-o joi de dimineaţă*, p. 39/52, *Cîntec* (Într-o joi de dimineaţă) ; 45/55, *Foaie verde viorea* ; 52/62, *Foaie verde didiţel* ; 60/47, *Ursitoare, ursitoare* ; 60/48, *Aş muri, moartea nu vine* ; *Jalea copilului străin*, 63/41, *Cîntecul copilului străin* ; *Bate vîntul vîrfurile*, 64/43, *Cîntec* (Bate vîntul vîrfurile) ; 66/44, *Străinul*. Acest text este şi la Alecsandri, p. 142, dar în ,, Monografie" a trecut din *Izvor fermecat*, căci numai în aceste colecţii *nime* e înlocuit cu *nimeni*, versul ,, ca un pui de căprioară" lipseşte, iar cuvîntul ,, fetişoară", în rimă cu ,, căprioară", e înlocuit cu ,, fetişcană". 70/21, *Cîntec haiducesc* ; 71/25, *Doina haiducului* ; *Ruguleţ crescut în umbră*, 74/31, *Cîntecul pandurilor* (Ruguleţ crescut în umbră) ; 76/36, *Cîntec* ; 78/37, *Cîntec* ; 95/65 şi 85, *Strigături* ; *Foaie verde şi-o cicoare*, 80/79, *Mă uitai pe luncă-n vale* ; 85/80, *Frunzuliţă, măr rotat* ; *Foaie verde, măr bătut*, 85/81, *Sărbătoarea păcii* ; *Din Belciug la Gărăgău*, 85/82, *Hai să-ntindem hora mare* ; *Păţania ciobanului*, 87/69, *Doină* (Coborînd din deal în vale) ; *La fîntîna cu doi fagi*, 89/70, *Cîntec* (La fîntîna cu doi fagi) ; *Radu*, 121/102, *Balada lui Radu* ; 125/107, *Răducanu* ; *Cîntecul Jianului*, 129/96, *Iancu Jianu* [4] ; 151/111, *Costea Gelap*.

---

[2] V. Militaru, *Stropi de rouă. Poezii*, Bucureşti, 1919, p. 185.

[3] B.P. Hasdeu, *Scrieri literare, morale şi politice*, tom. I, ediţia îngrijită de Mircea Eliade, Bucureşti, 1937, p. 35.

[4] Acest text provine din colecţia Gh. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 291.

Comparînd textele din lista de mai sus, constatăm că :

a) 32 de texte — strigăturile sînt în total nouă — au trecut din *Izvor fermecat* în ,, Monografie" ;

b) multe din ele sînt identice ca text, punctuație și ortografie. Rar intervin neînsemnate schimbări. Punctuația și ortografia sînt mai atent folosite în textele din lista de mai sus decît în altele ;

c) greșeli din *Izvor fermecat* au trecut și în ,, Monografie". Iată cîteva : în ,, Monografie", p. 123, v. 4 și ,, Izvor", p. 104, v. 6 : ,, Vezi, Radule, după ușă / că mai e o găletușă / *de-o vadră de cinci oca* (corect : ,, *o vadră și cinci oca*"). Se știe că vadra este de zece ocale ; în ,, Monografie", p. 151, v. 5 de jos și ,, Izvor", 112, v. 8, lui Fulga i se oferă : ,, Ia-ți un noatin *de călare* / Și-un berbece de frigare" (corect : *de căldare*) ; inițiale mici, în loc de majuscule, și invers, în versurile : ,, *Bat-o maica precista*" (p. 129/96) și ,, La capătul *Podului*" (p. 130/97). Unele încercări de *îndreptare* a ceea ce i se părea greșit întîlnim în versurile : ,, Luai coasa-n subțioară, / *Coporiia* la spinare" = ,,*Coborîi cu ea* la spinare" (p. 70/21). Ultimul vers din grupul : ,, Pleacă Costea la Galați, / Să ia sare oilor, / Tărîțe mînzărilor, / Opinci *lăptătorilor* devine : ,, Opinci *luptătorilor*" (p. 151/111). Ilogicul rezultat din aceste două schimbări se întîlnește cu monstruozitatea din versul : ,, Mișcă mort clintit din loc" (,, Monografie", 243, v. 6 jos), care înlocuiește versul ,, Nici că m-or clinti din loc" din *Sentinela română* a lui Vasile Alecsandri. Se pare că asemenea forme nu-l supără și nu-i pun probleme ,, folcloristului" H.B.O.

Atragem atenția și asupra textului *Drăgăicii* (p. 277), care, în prima parte, se deosebește numai printr-un vers de cel din *Izvor fermecat* (p. 71). Ambele fiind culese din Cervenia, asemănarea se explică, deși identitatea punctuației ridică un semn de întrebare.

Din modesta broșură a pionierilor teleormăneni, au trecut în pretențioasa ,, Monografie" capitole întregi, cum sînt : Cîntece de cătănie și război, Cîntece de înstrăinare, Cîntece de jale, Cîntece (din folclorul nou) și toate cele nouă strigături, rămase singure — și în aceeași ordine — și în ,, Monografie".

Din întîmplare, o parte din foile cu texte populare, culese de pioneri pentru broșura amintită, se află în posesia noastră. Din parcurgerea lor, am găsit în ele alte trei texte prezente în ,, Monografie" : *Cîntec* (p. 39), *Foaie verde mărgărit* (p. 42) și *Foaie verde, flori mărunte* (p. 43).

În urma celor arătate, putem conchide că nu toate materialele publicate în ,, Monografie" sînt culese de autorul ei. Poate așa se și explică de ce, cu toate ,, exigențele științifice" invocate, nu dă date precise privind informatorul, data și locul culegerii.

Nici în volumul *Folclor literar ilfovean* nu-și fac simțită prezența ,, selecția severă" (p. 7, 10, 15) și ,, discernămîntul exigent" (p. 8), mărturisite de autor. Textul *Liu, liu, liu*, trecut la ,, lirica de alean", este un cîntec de leagăn (,, Ilfov", 29) ; reținem că alt cîntec de leagăn e înglobat — ușor de înțeles — în *Colind de copil mic* (,, Ilfov", 202). *Pățania ciobanului* (,, Monografie", 87) este ultimul episod din unele variante ale *Cîntecului ciobanului care și-a pierdut oile*. În grupa cîntecelor epice (,, Ilfov", 89), *Sora Soarelui* este un text ritual în legătură cu secerișul, caracteristic pentru Țara Oltului. Textul ar avea importanța sa, dacă am ști că el trăiește în Ilfov. Pare, însă, că este străin de realitatea ilfoveană, pentru că este un text degradat, dovadă că sensul lui nu-i înțeles. Cîteva versuri, reproduse în paralelă cu altele dintr-un text din Țara Oltului, vor limpezi cele spuse mai sus :

Dealul *ochiului,*	În dealul *Mohului,*
Umbra snopului,	Umbra snopului.
. . . .	. . . .

Stăpîne, stăpîne,	Stăpîne, stăpîne,
Nu te supăra	Nu te supăra
Că holdele-s *mari*,	Că holdele-s *rari*,
	Da' la spk'ic îs mari.
Dumnezeu va da	Dumnezeu va da
Snopul *deldera*,	Snopu', *feldera*,
Mănunchiul *cît capu*	Mărunchiu', *copu'*,
Claia *cît* găleata	Claia, găleata,
Şi stogul cît casa	Stogu'cît casa!
(,,Ilfov'')	(Ion I. Ionică, *Dealul Mohului*, București, 1943, p. 138).

H.B.O. greșește și în comentariile cu care însoțește unele texte. Despre *Nedelea din Măldăieni* spune (,, Monografie", 22) că este o creație recentă — afirmație justă —, dar e naiv cînd precizează data și locul nașterii : ,, *prin '40 în părțile Oltului*'' fără nici o argumentare. Se știe că organizația militară a călărașilor cu schimbul — la care se referă balada — funcționat cam între 1890 și 1930. Tot recentă i se pare și *Foaie verde didițel*, variantă a baladei *Moșneagul*. Bibliografia bogată și aria largă de răspîndire (vezi Amzulescu, *Balade populare românești*, I, p. 215, tema 290) îi dovedesc vechimea. A fost culeasă încă din 1869 (Marian).

În capitolul ,, Narațiuni epice'' — formularea este pleonastică — se dau patru basme, interesante, pentru că asemenea creații s-au cules puține din părțile dunărene.

Ambele volume, în capitolele despre teatrul popular și spectacolele populare, aduc material mai puțin cercetat. Autorul vorbește despre teatrul haiducesc al Jienilor, adus din Moldova. Spectacolul cu *Curcanii*, organizat, inițial, ca spectacol școlar pe baza unui text cult (îl precizăm noi : Th. D. Speranția, *Curcanii*, ediția a 2-a, Buc., 1922), căruia i s-au adăugat — poate tot de către învățători, cum bănuiește însuși H.B.O. — fragmente din *Hora de la Plevna*, *Sentinela română* și — singura recunoscută de H.B.O. — *Sergentul*, toate de V. Alecsandri, nu cred că poate fi socotit act folcloric. La fel, *Ursul*, *Cămila*, *Călușul* și *Barza*, din Teleorman și Ilfov, nu pot fi socotite acte folclorice pentru Muntenia, unde ele au fost semnalate rar și cu o viață precară, redusă la cazuri izolate și întîmplătoare. ,, Teatrul popular'' și ,, Spectacolele populare'' sînt pasiunea principală a lui H.B.O., în folclor. Mi se pare, însă, că le-a acordat, în special spectacolelor populare, o importanță prea mare. În ceea ce privește *Colindele*, *Vasilica*, *Plugușorul*, *Sorcova*, se pare că a inversat rolurile. În toate aceste manifestări, în părțile Munteniei, principalul este textul, urarea, nu spectacolul. *Bicele*, *buhaiul plugul*, *sorcova* — ramura naturală sau confecționată din hîrtie — sînt accesorii, elemente care însoțesc textul recitat sau cîntat.

Deși autorul este de altă părere, *Jianul* e cunoscut și în Ialomița, nu numai în Teleorman și Ilfov (,, Monografie", 187), iar *Capra* se joacă și acum la Roșiorii de Vede, de unde s-a cules de curînd un text mai bogat și mai interesant decît cel pe care-l dă din Bragadiru-Teleorman, sărac și anost, pe care autorul îl socotește însă ,, cel mai expresiv și teatral'' din cît material a cules. Subiectiv și, deci, neîntemeiat, se exprimă și despre *Colindul* din Teleorman, susținînd ,, că este chiar impresionant, singular, constituind o caracteristică a Teleormanului'', și aceasta numai pe baza cîtorva texte, nu tocmai bine păstrate — cele mai multe notate fără refren —, nicidecum ,, cele mai frumoase, organice și expresive'' — părerea autorului —, și acelea culese dintr-o singură comună și de la un singur informator. În Ialomița, într-o anume parte, *colindul* și *colindatul* sînt mult mai bine reprezentate. Dintre *urături*, cea a lui Bădica Traian — s-a arătat — este varianta Alecsandri. Ultima (*Mîine anul se-nnoiește*) este *Plugușorul* lui G. Sion, scris în preajma Unirii Principatelor, redus la ceea ce se potrivea spiritului popular și momentului cînd este folosit. Faptul a fost observat de mult de Th.D.

Speranţia, în 1904, de P.V. Haneş, în 1915. Poezia a devenit folclorică şi e cunoscută pe o arie largă, mai largă decît se dă în *Poezii culte ajunse populare* (în ,, Preocupări literare", V, aprilie 1940, nr. 4, p. 213), cînd autorul notei consemna numai rezultatele unei anchete restrînse.

Ambele volume cercetate abundă în greşeli de ortografie şi punctuaţie, care nu pot fi atribuite numai tiparului, ci şi lipsei de atenţie a autorului; la adresa unor fapte folclorice se abuzează de termeni ca : *impresionant*, *unicat*, *singular*; verbul *a însera* ia locul lui *a insera*; *glosarul*, deşi necesar, lipseşte.

În concluzie, materialele din cele două volume comentate nu se pot bucura de multă încredere, iar utilizarea lor cere deosebită prudenţă.

Gh. I. Neagu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis,
sectorul 6

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX – începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română,** tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară – poveşti, snoave şi legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

I.C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal,** ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect – principii – metodă – categorii,** 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică,** 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală.** Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia,** vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română,** 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului românesc,** 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 17, nr. 6, p. 437–530, Bucureşti, 1972

I. P. „Informaţia" – c. 1829

43407

Lei 20.—